

السنة الثانية  
السبت 1 آب  
2009

18

24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

# الفاون

شعرية. تصدر مطلع كل شهر  
www.alghaoun.com

## المانيفستو الشعري

قصائد لـ

سيف الرحبي

أكرم قطريب

سامر أبو هوش

9 - 13

السمل يسبح في

الشمر النسوي

12

ملامح "النثيرة" في

الشمر الصوفي

14 - 15



أندريه بروتون، بريشة: عبد الله أحمد.



## أيَّها الشَّهر أيُّها النثر

كأية ما بعد الجنس لا تشبهها إلا كأية البقاء بعد موت الأصدقاء.

<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>الذين غادروا الحياة كما يغادر راكبُ الباص، هم الذين خلطوا الذكريات بالحقائب، والدموع بالتذاكر، ونسوا حقبةً وذكرى عن موت فتاة أحببَها.</p>		<p>رائحة العشب المقصوص قبل قليل هي الأكثر صخباً في هذه المدينة الهادئة. رائحة حادة كأن دماً قد سال، أو كأن العشب رؤوس قُطعت.</p>
<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>ليس للأغاني مكان في المطارات. وليس للدموع أبواب كي تُحسب في الغرف والممرّات. ولو أنني أستطيع الذهاب إلى القبر الذي أزوره كل ليلة في المنام لفتحتُ قلبي أكثر فتهرب جميع قطعاني. أريد أن أصبح فارغاً وخفيفاً. أريد أن أستعدّ للموت بشكل أفضل.</p>		<p>ثلاثة قضبان لو نزعناها من المشهد لن نحزر بعد اليوم أننا في سجن. ثلاثة قضبان تعادل الحقيقة؛ حقيقة المكان الذي نعيش فيه أبداً.</p>
<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>الذكريات تعود آخر العمر كما تعود القطعان آخر النهار.</p>		<p>الجسد يبرد كالطعام، وليس ثمة من جائع، من مُحبّ، من مُشتهٍ، من مخلصّ لجسد على وشك أن يبيت وعلى وشك أن تخرج منه رائحة تشبه رائحة الأكل البائت.</p>

الذكريات تعود آخر العمر كما تعود القطعان آخر النهار.

<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>المطارات ليست أمكنة، المطار لا مكان. لذلك ليس للأغاني مكان في المطارات. ليس للأغاني مكان في اللامكان.</p>		<p>الأسود هو اللون الذي ليس له رقية. كالضبع. الأسود لا يراوغ ولا يلتفت. وفي حين يراوغ الأزرق فيصبح كحلياً أو نيلياً أو سموياً، وفي حين يراوغ الأخضر فيصبح حشيشياً أو سرخسياً، لا يراوغ الأسود، لأنه حين يراوغ يصبح رمادياً، يصبح لوناً آخر.</p>
<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>دمي عقود حمراء. دمي حجارة حمراء. اكمشوا منها. وشكوا. والبسوا. لسوء حظي، لقد وقع النهر في البحر. وغرق كما يغرق الخاتم.</p>		<p>سُوق الأشجار التي شَبَّها شاعر عصور الانحطاط بسُوق النسوة، تبدو هنا في تينيسي كسوق نساء تُنتقت للتوّ، وصُقلت جيّداً بالزيت والدهون والنظرات المركزة.</p>

ليس سواد الليل شحتاراً خَلَفَه احتراق النهار. ثم إن الليل ليس وجهاً للنهار أو تتمةً. وليس ظلاماً بالطبع وقمراً يتوسّط أنجماً تغيب وتظهر. وليس وسادة وفراشاً ونعاساً وسهراً. وليس شاعراً سكراناً أو عاشقاً مؤرّقاً. أنا بصراحة لا أعرف ما هو الليل لكني أعرف أنه ليس هذه الأشياء.

<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>أغرب من عروق اليدين هذا القمر الذي يجلس فوقنا كالأبله. أكثر غرابيةً وبياضاً من الدهن الذي تغليه أُمِّي لمؤونة الشتاء. ولأنه ليس لدينا ما نقوله هذه الليلة نفكر فيه منزعجين. نفكر في</p>		<p>ألقي الغطاء على وجه الميّت كما يُسدّل ستارٌ على مسرح. كان الميّت مهرجاً</p>

هذه البلاهة البرّاقة والمدوّرة. في هذا الصحن الوحيد على الطاولة.

<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>الموت يتغلّذى على الجنس، والأطفال سيَبُو الحظّ هم من ينتبهون إلى أن القطار ثعبان.</p>		<p>ولدتُ بلا حظّ في الحياة، ولم ألتق حظّاً ضلّ طريقه فأخذه لنفسي. أخطأتُ جَيّ أيضاً لا كما يُخطئ السهم الهدف بل كما تُخطئ العين النظرة.</p>
<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>شَحَاذَ أعمى يسوقه صبيّ طوال النهار. رعب رعب. أن يلمس ولّد لحم أبيه طوال النهار...</p>		<p>شَحَاذَ أعمى يسوقه صبيّ طوال النهار. رعب رعب. أن يلمس ولّد لحم أبيه طوال النهار...</p>
<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>هذه مطالع قصائد عجزتُ عن إتمامها:</p>		<p>رأيتَه يسقط من الطابق المئة كما تسقط الدمعة من العين...</p>

<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>رأيتَه يسقط من الطابق المئة كما تسقط الدمعة من العين...</p>		<p>في الهاوية لا معنى للمسافة.</p>
<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>الضوء يتابع في الاتجاه المعاكس للجهة التي أقف فيها. وعندما أناديه يلتفت، وكى يعرفني يُضيء وجهي الشحيح ببعض السعادة.</p>		<p>انتظري لحظة لتأخذي حقائب الذين لن يعودوا كما وعدوا. لو كان الله إنسانا لطرحته أرضاً، وقلت له: ما هكذا تعامل الشعراء يا وغد.</p>

<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>سُوق الأشجار التي شَبَّها شاعر عصور الانحطاط بسُوق النسوة، تبدو هنا في تينيسي كسوق نساء تُنتقت للتوّ، وصُقلت جيّداً بالزيت والدهون والنظرات المركزة.</p>		<p>الغاسلة التي أعادت إليّ شرف سريري أبيض ناصعاً، لم تستطع إزالة آثار عمودك الفقري عليه والحضرتين الخفيفتين اللتين خلفهما لوحا كتفيك حين كنت تستلقين على ظهرك، وتطلبين منّي التسديد بشكل أقوى في المكان الصحيح والأنسب.</p>
<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>		<div><span><span> </span> <span> </span></span></div> <span>xxx</span>
<p>انتظري لحظة لتأخذي حقائب الذين لن يعودوا كما وعدوا. لو كان الله إنسانا لطرحته أرضاً، وقلت له: ما هكذا تعامل الشعراء يا وغد.</p>		<p>انتظري لحظة لتأخذي حقائب الذين لن يعودوا كما وعدوا. لو كان الله إنسانا لطرحته أرضاً، وقلت له: ما هكذا تعامل الشعراء يا وغد.</p>

السبت 1 آب 2009

## عرزال

وهذا الديك يدرك ما القصة وما هي الأقصوصة، وينفخ صدره ولا أوسمة عليه سوى ألوانه البراقة والمتألقة، ويروح يصيح أن الألوان أوان الصباح، أوان فجر، وما على السامعين سوى أن ينهضوا من الظلام، وأن يفتحوا عيونهم على الجديد وعلى أننا في رحلة ثانية ورحلة ثالثة ولا انتهاء وأن الصباح على مقربة من ثيابنا، من أوراقنا والكتب، ومن نفوسنا التي تهيم بالمفاجآت، بالمسرحيات وبأن الديك هو الجرس خارج القبة، وأنه الميزان الذي يميل دائماً إلى الصحو، وإلى لغة الأسى والزوايا اللطيفة وبحبوبة البيت وأساليب الابتكار. ولعلنا في حياتنا الثقافية هذه، وهي التي تضطرب وتتمايل أغصانها من هواء القادمين إليها، نحتاج إلى ديك، وأحياناً نحتاج إلى الفرقة كلها، فرقة الديك والدجاجات البلديات حيث، كلما أبدعنا، نمائل الحلاوة والطرافة في هذه الفرقة. وليت القادمين إلى العمل وإلى أن يكونوا في الشبه وفي المحاكاة، يظهرن مظهر الحلاوة، مظهر الوقت الثمين الذي هم فيه متحرّكون وطامحون إلى طلب القيمة وإلى طلب التفاحة الجاشمة هناك في صحّارة البائع، أو في بلاط الشجرة.

ونحتاج إلى مسطرة وبيكار وإلى غناء الشغف والنزول إلى القاع، إلى مطهر الفردوس وضواحي الجنة، ريثما نفوز بالنفيس ونطلع من تحت إلى فوق، ونسرد ما نسرد من طرائق ومن عطاءات، على غرار ما في الطبيعة من فصول ومن رياح ومن ثمار تبدو لنا من بعيد. وما علينا، إضافة إلى الواجب، سوى أن نبعد وأن تكون الكتابة ظفراً بالطارف والتلديد معاً، وأن نحسن الأداء ورنين الساعة والموعد المفتوح مع الأصالة، ومع أي جسد حر ومرتاح في دارته الخلّاقة ومطمئن إلى أن الديك هنا، ولو كان أصحابه هم الجيران.

نحتاج إلى الضوء والهوس ولا مغالاة في سلوك هذه الطريق بل يجب أن تكون خياراً للقادمين الجدد وأن يعثروا عليها في مسارهم. وهكذا أظنّ في قرارتي، أن من يكتب عليه أن يصيح وأن يغني وأن ينشد البديع والجميل، وأن يسبح في ما هو نادر، وفي ما

هو افتتاح وانتصار الذات على ذاتها، وأن يكسب روح الشرود مثلما هي الفرقة كلها، ومثلما هي أزياء الفرقة وهندامها الجيّد. وماذا تفعل هذه الفرقة؟ إنها منذ الاستفاقة تقوم من الكسل ولا ضرورة لأن تغسل وجهها في المياه الجارية أو أن تغَيّر لبوسها الملصق والمرتبّط بها، وتذهب من بيتها وتعمد إلى الخفاء، إلى عبور التراب وهي في ألوانها ومراييلها وأشواقها، وتشرّد حتى المساء بحثاً عن حَيّات، عن مأكولات عن مغامرة في الجنيئة الخضراء، في هذه المساحة المسسورة. ولا تتعب هياكلها في سياق البحث عن لقمة وعن ملذات، كما على الكاتب وعلى الشاعر أن يكون في انفلات في جوار القاعدة، وأن يكون له جنيئة الخيال للشرود وللعثور على سطور فائنة ويصادف النحلة الملكة والعسل الشهي.

ولا يزال الشاطر يرسل الإشارات ويتعبّد قليلاً أو كثيراً، ويخطو إلى ما أمامه من أعجوبة مختبئة في الأصداف وعليه أن يحزر أين اللؤلؤة في هذه المجموعة المطروحة، ويبقى له أن يكون واعياً كل الوعي، وأن يكون صبوراً، شديد الصبر، إلى أن يذهب أيضاً إلى ذاك المطهر، وينسى السهولة القائمة على السطح، وأن يكون ضوؤه بين يديه، ويمشي هناك في ما يكون النهر ربّما وفي أروقة من التساؤلات والاهتزازات، حتى يدوخ وحتى يقبض على ناصية السلامة ومفارق العذوبة وأن يستحمّ إن شاء، ويكفّ نفسه أن لا تنوء تحت العذاب، تحت قمر اليباب وأن يشيع من ندى القدر، وأن ينظر دائماً إلى السماء، إلى الأبد.

وتترك الهامش أن يكون الهامش، ولسنا بخلاء لأننا نجلس أيضاً في مرماه، ويهَمُّنا أن يكون الحالُمون الجدد في مطارحهم من المتن وأن ينبذوا السهولة المتاحة والممكنة وأن يلبثوا في حومة البأس والحفاوة وعلى تلال البهاء، ولا أن يتكاثروا في غياب النحلة الملكة وشطارة وكر النمل، وأن يأخذوا العبرة من السابقين. لأن هؤلاء تعبوا وكانوا في تماعة الجدّ والمثابرة، وما كان من صنعهم أنما هو أمثلة وأن هناك مرحلة قاسية مرّت، ولا يمكن أن تموت في الهباء.



شوقي أبي شقرا، بريشة أسامة بعلبكي.

يكتبها:

شوقي أبي شقرا



## جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

"أبناء الرنين" ليست استعارة شعرية كما يمكن أن

يتبادر إلى الذهن بعد قراءة العنوان، بل هي محاولة تقرّ ظاهرة في الكيان العربي بطريقة أقرب إلى عمل عالم الاجتماع والأجناس المعروف كلود ليفي شتراوس صاحب "استوانيات حزينة" والتي أراد فيها، عبر الإضاءة على اليومي والمعاش في لاوعي المجتمعات، البدائية خصوصا، تحديد الملامح الأساسية والأكثر دلالة في هويّتها.

إنني أزعم أننا، نحن العرب، أبناء الرنين يامتياز، ذلك أننا أبناء اللغة العربية الذين يحلو لهم – بمناسبة ومن دونها – أن يتسمّوا باسم لغة "الضاد" على سبيل المثال، نعلن عبر هذا الانتماء "الصوتي" أو اللغوي أننا مرتبطون، قبل كل شيء، بما يصدر من صوت في أعماقنا، بصرخاتنا وأناشيدنا وهاتفنا وعويلنا، ومن ثمّ تأتي الوشائج الأخرى في الأرض والدين والتاريخ. وتلك خصوصية لم تتوقف عندها طويلاً لنعرف عمق دلالتها وفلسفتها وتأثيرها فينا، فأنا لا أعرف قومية أخرى مرتبطة هكذا – وجودياً – بلغتها، على أي حال عندما يحذد هيردर في "تاريخ الحضارات" هوية الحضارات العالمية نجده "يحشر" اليونانيين في الفلسفة والرومان في القانون والفرس في الفنون أما العرب فلا يجد لهم سوى "اللغة". وبالطبع ما تمثله هذه اللغة في أعلى تجلياتها: الشعر والقرآن.

قد يبدو هذا الأمر مألوفاً أو ربما مطروفاً إلى حدّ الآن، لكننا لو خطونا في اتجاه تحليل هذه الظاهرة، خطوة أعمق في تقصي "الحالة العربية" ذاتها لكف، لاكتشفنا أن ثمة أسئلة جديدة لم نعتد الارتطام بها في مرايا الهوية العربية المهشّمة منذ قرون، خصوصاً بعد سقوط آخر الإمبراطوريات العربية، وهي العباسية (بغداد 1258).

"الرنين"، كجذر لغوي، صار حجراً كيانيا في توطيد أعماق الأساسات الواعية وخصوصاً اللاواعية في الذاكرة الجمعية، ذلك أن هذه اللغة – المصهر التكويني للعرب – تحتوي تراكيب قواعدية وأصولية تتفرّد بها من ناحية الإيقاع والموسيقى وهو ما

أسفیه بايجاز: الرنين.

وعلى سبيل المثال: المفعول المطلق.

هل سألتناأنفسنا يوماًمعنىالمفعول المطلق فلسفيًا في اللغة العربية حيث أن الأمر ينطوي على دلالة أبعد من كونها نحوية إعرابية؛ عندما تقول: "كتبْتُ كتاباً" أو "قلتُ قولاً"، فإن هذا المفعول لا يؤدي سوى وظيفة واحدة وهي "الرنين"، إعادة الصدى للفعل، أي أنك تقول بفعل ما، كمن ينادي أو يصرخ فيرجع الصدى. الرنين المتمثّل بتردد الفعل نفسه مموسقاً أكثر عبر التّنوُّين والإطلاق. ومن هنا جاءت تسمية المفعول المطلق .

وكأنك عندما تريد أن تحذ فعلًا في

قولك (نحن نعلم أن فعل القول هو

الفعل العربي المهيمَن الذي يُطبق

على كلّ أفعال الوجود والأداء وحتى الكينونة). فإن هذا الفعل القول لا يكتفي بنفسه، إنما وينرجسية عالية ينتظر تردد صداه مموسقًا! هذا الارتداد الرنيني للفعل العربي الذي لا يوجد في أي لغة أخرى، يمتدّ إلى أغوار الكيان والوجود لهذه الأمة وقد انعكس بشكل واضح – ولا تتسع هذه المجالة للتفصيل فيه – على الأداء الذي تشترك فيه أمة بكاملها.

كأمثلة على هذا الرنين الوجودي، فالعربية أيضا تتفرّد بين مثيلاتها من لغات العالم بظاهرة "التنوين". وما هو هذا التنوين؟ أليس هو نموذج آخر للرنين وإرجاع الصدى الذي أتحدث عنه؟ لكل كلمة عربية ثلاث حالات صوتية مموسقة لا دخل لها في المعنى كما هو الإعراب، بل هي تنويع إيقاعي موسيقي لتجميل وسماع رنة الكلمة، أي للتلذذ بالرنين.

في اللغات كافة الاسم له شكل موسيقي لفظي واحد. كأن تقول Cup في الإنكليزية. فهذا الصوت يكفي للدلالة وانتهى الأمر. كذلك في الفرنسية verte. وفي العربية ثمة كلمة تقابل ما هو موجود في اللغات الأخرى فتقول: كأسٌ (مُسكَّنة) وهي المقابل المتوازن لما يحصل في اللغات الأخرى. لكننا بالطبع لا نتوقف عند هذا التوازن والتكافؤ الصوتي مع اللغات الأخرى، فالكلمة العربية تأخذ سبعة أشكال صوتية أخرى لا نضيف إلى المعنى الأصلي

أي شيء، لكنها رقص موسيقي إيقاعي تتفرّد به لغتنا، فنقول: كأسٌ – كأس، كأس، في الحالات الإعرابية المعروفة التي يؤثر فيها الإيقاع بالمعنى. إلّا إننا نمعن في الإيقاعية أكثر فنذهب إلى أبعد عندما ننوّن قائلين: كأسُن، كأسُن، كأسُن (أكتبها بالنون لتمثّل الإيقاع كاملاً وهي تكتب هكذا في لغة الغروض). أليست هذه ألعاب إيقاعية ذات رنين ووقع لا علاقة له بالدلالة؟ هل يمكن اعتبار كلّ هذه الحالات الموسيقية الرنينيّة البحتة مجردَ تلوين صوتي لا علاقة له بـ"الروح الغنائي" وبالمنبريّة الشائعة في الثقافة والتي صارت، للأسف، سمة للشخصية العربية؟

ألم نعرّف أنفسنا قبل الآخرين بأننا أبناء لغة وأن شعرنا هو ديوان وجودنا؟ إذا كان الأمر كذلك فكيف يمكن فهم الشخصية العربية، وهي الوليدة الأولى لهذه اللغة، خارج أعماق صفاتها الإيقاعية الموسيقية الغنائية بكل دلالاتها؟ ألسنا أبناء هذا "الرنين" العربي الذي تتردّد أصداؤه في تجاويف الكيان لأمة بكاملها؟ لا تطلبوا منّي نماذج سياسية ودينيّة وعاطفيّة لما أقول. ثم ألا يؤكّد الإسلام الذي تبنته اللغة العربية وتبنّاها، وصار سرّاً تخلودها وديمومتها، هذه العلاقة الوجودية الإيقاعية والسجعية في كلّ أشكال التجويد والقراءات القرآنية والأذان وهي الملامح الأساسية في الممارسة الطقسية الإسلامية (لنا مع الرنين

والطقوس والشعائر عودة).

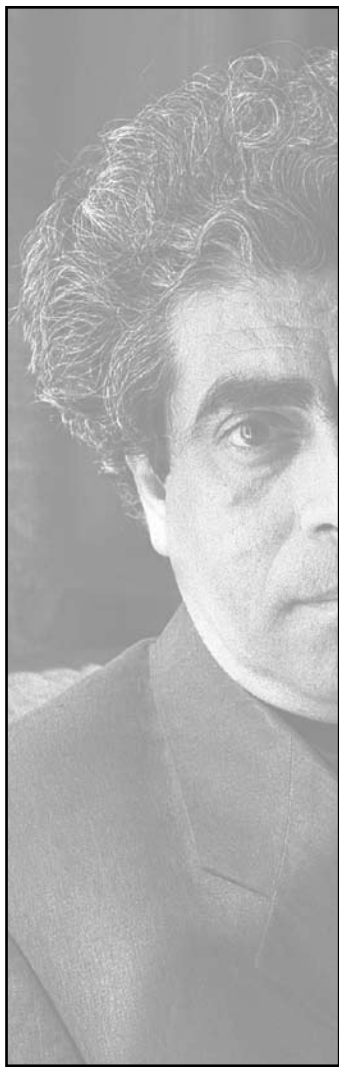
وكي نمضي أبعد، في ميدان اختصاصنا الآن، ألم يطبع هذا "الرنين" أهمّ ميراث لثقافتنا وحضارتنا وهو الشعر؟ أليس الشعر العمودي هو الإبن البار لسيدة الرنين: اللغة العربية؟

لماذا لا يوجد في لغات العالم أكثر من وزن أو وزنين شعريّين في حين يوجد في العربية أكثر من ستة عشر وزناً شعرياً نسمّيها "بحوراً" وهل تسمية وزن الشعر بـ "البحر" بعيدة عن هذه العلاقة بين الموسيقى والاعتراب الكونيّ–الكيانيّ العربي؟ أليس الشعر في فلسفته الوجودية غريبة ومنفى، وهذه الغريبة في العربية ظلت لقرون طويلة تطوف في "بحورها" الشعرية الغنائية؟ ألا يكفي هذا تفسيراً لعلاقة البحر الموسيقي بالبحر الوجودي؟

والأما علاقة "البحر" بالتفعية؟ أسئلة تولّد منها أسئلة، تسأل نفسها فقط وتثنّى عن أي جواب لأن أهمّ الأجوبة هي تلك التي تظلّ كامنة عارية تتجلى داخل أسئلتها المؤسّسة. الشاعرية العربية التي ولدت في أحضان الرنين العروضي بشكله العمودي هي الإبنة الشرعية لغنائية اللغة العربية بعدما صارت الوجه الأكثر شيوعاً لأمة بكاملها. والحضارة العربية الإسلامية، كما نعلم، قوامها الشعر واللغة، بالأحرى عمارة القصيدة قبل عمارة البناء. لماذا لم نعرف الحضارة العربية تراثها المعماري إلّا خارج البلاد العربية، أي في سمرقند والأندلس ولماذا لا يوجد في بغداد والجزيرة العربية ودمشق كلها إلّا الجامع الأموي؟ أليس لمثل هذه الظاهرة الغربية دلالة في نوعية الشخصية الحضارية العربية؟

ألا يعكس هذا المعنى خطورة سطوة النصّ وسلطته في اللغة والشعر العربي عبر العصور كافة؛ الأمر الذي جعل من "كسر العمود" الشعري في التراث مشكلة عمرها أكثر من خمسة عشر قرناً، وما زلنا نراوح؟ إن تعقيد هذه الظاهرة واشتباك دلالاتها هما اللذان أفرزا نشوء منطقة وسطى في التطور الشعري وهي "قصيدة التفعيلة"، وهي مرحلة لا توجد إلّا في الشعر العربي، فالشعر العالمي عبّر فقط من الشعر الموزون إلى النثر، وهذه المنطقة الوسطى أي قصيدة التفعيلة لا توجد إلّا بين ظهرائنا، وهي تؤشّر إلى عمق الالتصاق الإيقاعي وتجنّذه داخل الكيان واللغة العربية معاً، وهي تفيد بأن العبور إلى القصيدة الحديثة خارج كلّ أشكال الأوزان والقوافي والتفعيلات ليس مجرد تطوّر بنيوي إنّما هو تمرين وجودي حدائقي يتعدّى المفهوم النقدي الشعري المحدود، لهذا قلت يوماً إن القصيدة العمودية هي المرأة المحجّبة.

والشعر العربي الحديث اليوم هو المرأة الأعمق للإنسان العربي عارياً من أردية الإيقاع والرنين وأصداها. ولذا أقول إنّنا في حادثة النصّ نبني اليوم حادثة الإنسان.



يكتبها:

شوقي عبد الأمير

السبت 1 آب 2009

## إضاءة

**نصّ الإهانة ورحم النظرية**

"أكتبُ هذا المانيفستو كي أبرهن أنك تستطيع فعل أشياء متناقضة في آن واحد، في شقيق واحد طازج؛ أنا ضدّ الفعل؛ مع التناقض المستمرّ، مع التوكيد أيضاً، أنا لسْتُ ضدّ ولا مع ولا أشرح لأنّي أمقت الفطرة السليمة".

(تريستان تزارا، المانيفستو الدادائي، 1918).

كان المانيفستو منذ ظهوره، وما يزال، مناورة لغوية مقصودة للتأثير على الرأي العام والخاص؛ مناورة أيديولوجية متعصّبة لرؤية سياسية، فنية، جمالية، نقدية، تعمل على رسم حدود إيمان جديد لدى المؤمنين والملحدين على السواء.

البداية التاريخية للمانيفستو، كنموذج "مكتمل" للبيانات السياسية والفنية التي تلاحقت في ما بعد، كانت مع "المانيفستو الشيوعي" العام 1848 لكارل ماركس وفريدريك أنجلز. كان لهذا البيان تأثير اجتماعي وثقافي هائل في لحظته التاريخية، ويعتبره البعض مفصلاً في رحلة الوعي البشري نحو حساسية حديثة جديدة. أما من الناحية الجمالية، فعليناً الانتظار نصف قرن قبل أن يصعق المفكّر والكاتب الإيطالي فيليبو مارينيتي العالم بـ"المانيفستو المستقبلي" عام 1909، والذي تدبر نشره في مجلة "لوفيفارو" الفرنسية العريقة، ليدشّن العصر المجنون لمانيفستوهات الطليعة التاريخية الفنية.

لكن قبل هذين المانيفستوهين

الشهيرين، مرّ المانيفستو (حتى قبل

أن تمنح نصوصه هذه التسمية) عبر

رحلة تاريخية تبدأ من القرن السادس

العشر.

**مانيفستوما قبل التاريخ**

"تاريخ كلّ المجتمعات القائمة إلى الآن، هو تاريخ كفاح الطبقات. الرجل الحرّ والعبد، النبيل والسوقيّ، السيد والتابع، المعلمّ والصانع، أي بكلمة واحدة، الظالم والمظلوم، وقفوا في تعارض دائم الواحد ضدّ الآخر، خاضوا صراعاً متواصلاً، مُعلناً تارة ومستتراً طوراً، صراعاً انتهى في كلّ مرّة، إما بتحوّل ثوري للمجتمع كلّ، وإما بالهلاك العام للطبقات المتصارعة".

(كارل ماركس وفريدريك أنجلز،

المانيفستو الشيوعي، 1848).

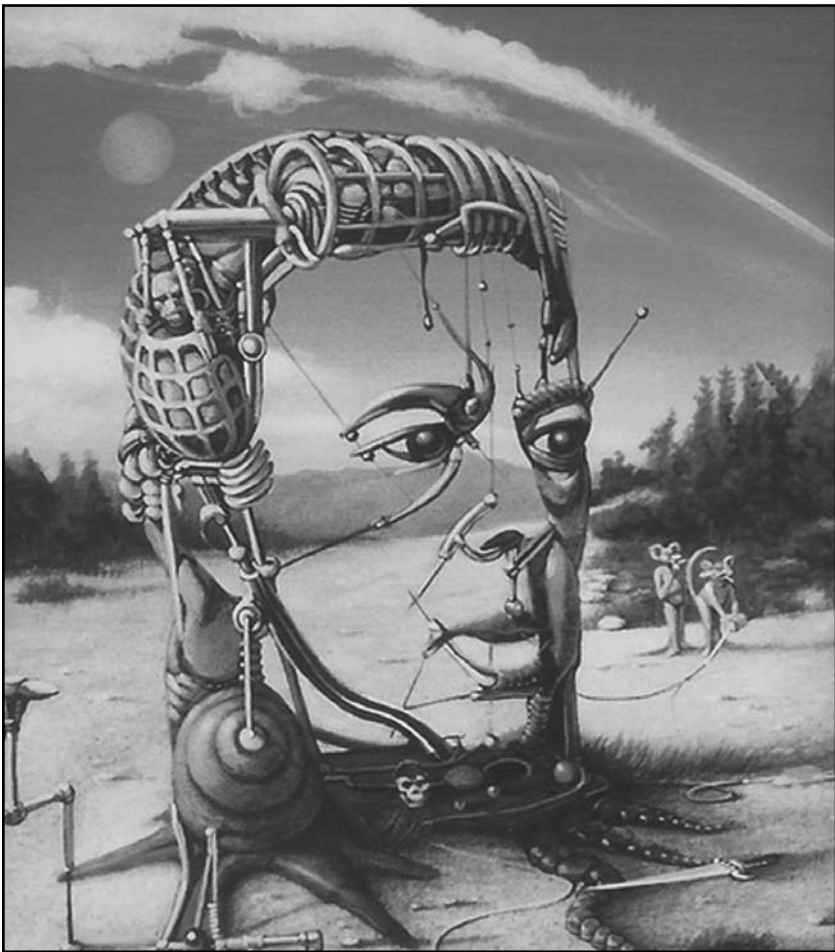
يوم بدأت بشارات البيانات المانيفستوية في الظهور، لم يكن أحد يتوقع الهيبة والحضور اللذين سيكتسبهما هذا النصّ المشاكس مع مرور الزمن. فالتطوّر المعجمي للكلمة مرّ من

من قبل المجامع اللغوية في منتصف القرن التاسع عشر (أكاديمية اللغة الفرنسية، معجماً ليرتري ولاروس...).

من الصعب تحديد اللحظة الزمنية التي تحوّل فيها المانيفستو إلى بيان غير سياسي بالضرورة، حيث لا نجد أياً من الكتاب السابقين لمارينيتي (صاحب "المانيفستو المستقبلي") يستخدم صفة المانيفستو لوسم كتاباته الأدبية (المقدمات، البيانات النقدية، الإعلانات العامة)، وكلّ ما يسمّى بـ "المانيفستوهات الأدبية" قبل القرن العشرين.

سبحاول مع ذلك تتبّع التطوّر التاريخي للمانيفستو الفنّي والأدبي.

من ثورة السياسة إلى نبوءة الفنّ – الشجاعة، الجسارة، والثورة ستكون العناصر الأساسية لشعرنا.



بروتون على شكل مانيفستو، أو العكس.

– لم يعد ثمة جمال إلّا في الصراع. لا يمكن لأيّ عمل أن يصبح تحفة فنية من دون طابع عدواني. ستمجّد الحرب. سنحطم المتاحف، المكتبات، الأكاديميات من كلّ نوع. سنحارب التفكير الأخلاقي".

(فيليبو مارينيتي، المانيفستو

المستقبلي، 1909).

وصل إلينا المانيفستو المعاصر مُحمّلاً بتاريخ طويل من الثورات والأساطير والنظريات التي أنضجته وشكلت ملامحه المكتملة. فمنذ تبلوره

مرحلة اختصاصية ضيّقة إلى مراحل توسّعية في المعنى، أغنّت الحقل الدلالي للمانيفستو المعاصر.

قبل العام 1550، كان للفظـة "المانيفستو" معان لغوية متعدّدة ومحدّدة باختلاف اللغّة والقاموس. ففي استعمالها الفرنسي، استُخدمت لوصف تفاصيل الحملة البحرية (عند غوديفري)؛ وفي حالات أخرى، لوصف ما هو مُخجل (عند كوتغراف). في اللغة الإنكليزية، عرفت هذه اللفظة تحولات معنوية مماثلة، واعتمدت أكثر على بعض معاني الأصل اللاتيني (مانيفستوس)، كدلالة على "ما صُنّع باليد"، وعلى من "كشّف كذبه وخداعه".

بعد العام 1575، اكتسبت كلمة "المانيفستو" معنى متجدّداً مُقتبساً من اللغة الإيطالية التي استُخدمت فيها للدلالة على كلّ "ورقة طائرة، مخطوط، أو منشور يُعلّق في الأماكن العامة لكشف الأحداث المهمة للعامة".

<sup>[1]</sup>
<sup>[2]</sup>



أثناء الثورة الفرنسية، ارتبطت نصوصه بالعناصر الثورية لتيارات الحداثة، وأُست سمة التخريب من الصفات الوظيفية الملصقة به، بمعناها الإبداعي الخلاق. نقصد التخريب المُركّز المرتبط بلحظة انقطاع في التاريخ، حيث وقف المانيفستو، في أحيان كثيرة، على المسافة الفاصلة بين نهاية فصل تاريخي وبدايةٍ آخر.

كل ما أطلق عليه "مانيفستو" في القرنين السادس عشر والسابع عشر، كانت دوافع كتابته سياسية في الدرجة الأولى، استخدمته المنظّمات والأشخاص ذوو النفوذ لنشر أفكارهم السياسية والاجتماعية. لكن تطرّف النص المانيفستوي لم يحصل إلا خلال المرحلة الثانية من الثورة الفرنسية على يد جماعات "الجاكوبيين" الراديكالية، عندما بدأوا نشر المانيفستوهات الثورية مطالبين فيها بتغييرات اجتماعية جذرية في المجتمع الفرنسي.

كانت الثورة الفرنسية مرحلة مفصلية في تاريخ المانيفستو الذي أمسى خلالها بحسب بيرلوف "أسلوب الجدل والسجال، صوت الذين يقفون في جهة الضد، سواء أكان ذلك ضد ملك، أم بابا، أم طبقة حاكمة، أو ببساطة ضدّ الوضع الحالي".

هذه المرحلة الحاسمة في تاريخ المانيفستو دشّنت بداية ارتباطه مع السياسات الثورية، حيث أطلقت العديد من المنظمات الاشتراكية في القرن التاسع عشر مانيفستوهات ثورية، ليُتّوج ذلك بظهور "المانيفستو الشيوعي" (1848).

في صيغته الثورية المخربة، دفع المانيفستو الخطابَ الحداثي الثوري إلى حدود راديكالية

قصوى، ومنذئذ، ارتبط

ظهوره بالطليعة (الثورية

ومن ثمّ الفئّية الأدبية).

كان هذا الارتباط لغوياً و"أسلوبياً" أيضاً، فالمانيفستوهات السياسية اعتمدت في أحيان كثيرة على لغة مجازية متطورة تتخطى حدود الخطاب السياسي العادي. يمثّل "المانيفستو الشيوعي" النموذج الأكثر وضوحاً لهذه اللغة الهجينة (السياسية الجمالية)

## إضاءة

ظهر المانيفستو الأدبي في نماذجه الأولى ( " مانيفستو ضد الرومنسية" 1824؛ "مانيفستو المُلهمة الفرنسية" 1824...) .

تزامن ظهور المانيفستو الفنّي أيضاً مع تغيّر طبيعة العلاقة بين الفنان – الكاتب والجمهور في القرن التاسع عشر، حيث كان من الآثار الجانبية لظهور الحركات الحداثيّة حصول شرح في العلاقة التواصلية بين المُرسِل (الكاتب والفنان) والملتقّي (الجمهور). استدعى ذلك وسيطاً يشرح؛ خطاباً يفسّر الثورات الأدبية ونمهد لها، ليقوم المانيفستو بهذه الوظيفة في فترة غليان أدبي (سنعود إليها لاحقاً) امتدّت إلى ما بعد الحرب العالميّة الأولى، فأرضا نفسه – أي المانيفستو – محطة أساسية في الممارسات الأدبية والثقافية لفترة الحداثة.

أمسى المانيفستو الأدبي في فترة الحركات الأدبية الطليعية نصّ نبوءة، ودعوة (راديكالية) للتغيير ارتبطت وثيقاً بالدور التشييري للغة. أمسى مقدمة لمشروع جديد، يبشّر لغوياً بدين أدبي ينقض ما سبق، ليكون الفنان الذي حرّر قوانين الدين الجديد نبيّاً سابقاً لزمنه، والنصّ حدثاً تاريخياً تقف خلفه رغبة في التأثير على التاريخ. فالمانيفستو هو في النهاية "رغبة" كما يؤكد تريستان تزارا.

المثال النموذجي لتطوّر المانيفستو الفنّي نجده في كتابات الشاعر الإيطالي

فيليبو مارينيتي التي عرض فيها أفكاره عن "فنّ صنع المانيفستو". ومن خلال نشره النصّ المؤسّس لـ "الحركة المستقبلية" ("تأسيس ومانيفستو الحركة المستقبلية") العام 1909، فتح المجال أمام المانيفستوهات الطليعية التي ظهرت تباعاً في السنوات التالية، ولعب هو دوراً في تجنيس النصّ المانيفستوي، ومنحه هويّة أدبية منفصلة، تقف إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى (بل تنافسها في الحقيقة). كما أنّ النبذة العدائية المتحدّية لنصوص مارينيتي شكّلت القاعدة النظرية والمرجع الأهمّ للنصوص اللاحقة، حيث تمّ مقابلتها دائماً بهذا النموذج الأوّل.

أراد مارينيتي لبيانه (المستقبلي) أن يشكّل انقطاعاً واضحاً عن تجربته الرمزية الخاصة، من أجل تغيير روح الإنسان العصري بشكل جذري عبر أدوات أدبية كالشعر الحرّ وغيره... الانقطاع مع الرمزية بدأ في نصوص سابقة هاجم فيها غابرييل دانونزيو كتجسيد أمثل لـ "السوم الفكرية" للرمزية، مشيراً إلى التناقض بين جمالية الأخير الفنية وأهدافه السياسية.

أفكار مارينيتي النقدية حول الشعر الحرّ تشكّل مقدمة لكثير من الأسس التي سيقوم عليها

"المانيفستو المستقبلي"، حتى أنهُ وصف في العام 1909 الشعرَ الحرّ بمصدر الثورة المستقبلية، التي بيّنت "الضرورة القصوى لتحرير الروح الإيطالية بشكل تام من الماضي والعادية اليومية". فقد كان يسعى إلى انقطاع تام عن جماليات الرمزيين ممثلة بما كتب من شعر حرّ لدى أدباء من أمثال غوستاف كان وغول لافروغ، والتي كان يرى أنها تستبعد أي إمكان للتعبير عن الفردية المبدعة.

لقد شكّل المانيفستو المستقبلي النقطة التي اندمج فيها كلياً التعبير الجمالي بالطموحات السياسية، وانبثق من هذا الاندماج مانيفستو تاريخي طليعي حمل راية الأدب وغايات السياسة، أو لنقل مانيفستو "جسد خلطة جديدة بين "الفنّ" و "الفعل".

**المانيفستو الفنّي وتحديّ النظام**
- نحن مصمّمون على إحداث ثورة.

- نلقي بهذا التحذير الرسمي إلى المجتمع: حذار من انحرافاتكم وخطواتكم الخاطئة، لن تقوتنا واحدة منها.

- نحن أخصابيون في التمرد".

(أندريه بروتون وجماعته، إعلان كانون الثاني لـ"المانيفستو السوريالي"، 1925).

مع ظهور "المانيفستو المستقبلي"، عرّف المانيفستو الفنّي نفسه كنصّ غاضب، نرق، غريب الأطوار، متقلب، وفي أحيان كثيرة كامل الجنون. يقف دائماً ضدّ شيء ما، ومنتصباً دائماً في المعركة؛ "نقف منتصبين على قمة العالم"، يقول كاتب

"المانيفستو المستقبلي" بلغة ذكورية "عنترية". والحدث هنا هو مجرد إعلان المانيفستو عن نفسه، ظهوره هو الحدث؛ لحظة ولادته وصراخه هي اللحظة التي تلت انتباه التاريخ وتترك بصمتها على مساره، أكثر من رنين صدها اللاحق وآثار خطواته.

وإذا أردنا النظر بهدوء لاحقاً، بعد مرور العاصفة، إلى مكانة النصّ المانيفستوي في النظام الأدبي، سنرى أنّ المانيفستو يبرّر وجوده بتحدّي هذا النظام لتغييره وهزّ أركانه، أملاً في الوقت نفسه أن يتمّ قبوله من هذا النظام بالذات، لينثبث شرعيته ومكانته الأدبية.

فإحدى خصائص أي نظام، هي حمله في داخله لعناصر ضعفه وإمكانات تفتّته. لكن، هذه الخصيصة التي تفتح المجال لازِمات واضطرابات في بنية النظام، تسمح له في المقابل بالتجدد، وبالتالي الاستمرار، بشرط ألا تؤدّي الأزِمات إلى انهياره الكامل.

والنظام الأدبي يخضع إلى هذه المعادلة كغيره من البنيات التنظيمية غير النظرية، تقف في أحد أطراف هذه المعادلة القطعة الأدبية والإنتاج الإبداعي، وفي الطرف الآخر المانيفستو الذي حاول دائماً وضع الأسس التي يسير عبرها النظام (الأدبي) موضع تساؤل، أي وضع النظام الأدبي نفسه برمته موضع تساؤل.

العمل الأدبي الذي يحاول انتهاك القوانين الأدبية بين حين وآخر، لا يفعل ذلك لخلق

أزمة بقدر ما يشكّل تذبذبات طبيعية إبداعية (وتاريخية) في حياة النظام، بينما المانيفستو،

لا مبرّر لوجوده سوى خلق أزمة، أي أنّ هدفه الأساسي هو الإخلال بالنظام. هذا ما يشكل الفرق الجوهرى بين القصيدة والمانيفستو.

لحظة القصيدة هي لحظة إبداعية يتخللها وعي نقدي؛ لحظة المانيفستو هي لحظة نقدية يتخللها وعي إبداعي، والأزمة التي يحاول خلقها هي أيضاً لحظة حلم بأدب مثالي، بعالم شعري جديد، بيوتوبيا أدبية، يكتب عنها بروتون في "المانيفستو السوريالي الثاني": "الحصول أو عدم الحصول على هذه النتيجة هو وحده الذي يحدّد نجاحه (أي المانيفستو) أو فشله التاريخي".

علينا أن نشير هنا إلى نقطة مهمة جداً، وهي أنّ المانيفستو بتحدّيه النظام الأدبي، إنما يفعل ذلك ممتكناً عليه (أي على النظام)، مانحاً إياه شرعية سلطوية ومرجعية. فهو أولاً يستخدم في لغته وأسلوبه (كما سنرى لاحقاً) مكوّنات النظام الأدبي نفسها (اللغة الشعرية والمجاز...)، كما أن مطالبته بالشرعية كي يتمّ التعامل معه كعمل أدبي، يحوّله تدريجاً منذ لحظة ظهوره إلى جزء من النظام الذي أراد تحديّه، ويصبح كغيره جنساً آخر من الأجناس الإبداعية.

يتحدّى المانيفستو النظام، فيردّ عليه

النظام بقبوله ومنحه مكانة في مملكة الأدب، ليتّم امتصاصه وتحجيدّه، لكن على حساب تغييرات بنوية تاريخية في النظام الأدبي. هذا هو الثمن الذي يقبل النظام الأدبي دفعه كي يستمرّ: "ألا يعود تماماً، كما كان سابقاً".

والمانيفستو راض بهذا الثمن، لأنه، وإن كان يحُمّل في طبيعته إرادة التحطيم، تبقى هذه الإرادة واعية جداً، ومبنية على إرادة أخرى نقدية (عقلانية) تطمح إلى البناء والتأسيس، وإلى فتح أدبي حداثي. بين ققطبي هاتين الإرادتين (تحطيم القديم وبناء الجديد)، يتذبذب المانيفستو الفنّي مستعملاً لغة تجمع في طيّاتها أيضاً الرغبتين، وهذا ما نقرأه في أكثر مانيفستوهات الطليعية الأدبية: لغة العنف والإهانة، ولغة النقد الواعي والرؤية المبصرة.

لغة الإهانة (الواعية) ما يؤكّد عليها مارينيتي في رسالة بعث بها إلى الشاعر البلجيكي هنري ماسين، يطلب منه فيها إعادة صياغة ندائه للمستقبليين (اللغة الشعرية والمجاز...)، "ما يهمّ في البلجيكيين: أن مطالبته بالشرعية كي يتمّ التعامل معه كعمل أدبي، يحوّله تدريجاً منذ لحظة ظهوره إلى جزء من النظام الذي أراد تحديّه، ويصبح كغيره جنساً آخر من الأجناس الإبداعية. صاعق وخشونة مطلقة، على من يخنق ويسحق ويُفسد الحركة الأدبية والفنية في بلجيكا؛ التنديد بالمؤسسات الأكاديمية المتحللة، بعبصابات

المُعَارض، ببخل رؤساء التحرير، بطغيان الأساتذة والعلماء والنقاد الممكّرسين، لكن الحمقى". ويكمل: "ذلك كله، مع تدقيق الاتهامات ببعض التفاصيل أو حكايات حصلت، وبالأسماء خصوصاً. يلزم إذا عنف ودقّة...".

هكذا يلخّص معلّم المانيفستو الفنّي الأوّل كل ما يلزم لكتابة جنس أدبي مؤثّر، مخرب، و"شاب"، لكن "يتهدّد خطر وجودي أيضاً".

"شاب"، لأنّ جنس المانيفستو حديث العهد نسبياً بالنسبة إلى أجناس أخرى كالفنّ الشعري، وحدّاثه عهدّه تأتي من حداثة النظام الذي أوجده. فالنظام الأدبي الغربي لم تنضج ثوابته التاريخية والجمالية إلا في القرنين الأخيرين، قبل أن يستطيع المانيفستو النضوج في الجهة المعاكسة. و"يتهدده خطر وجودي"، لأنّ انخراطه في النظام (كأي جنس أدبي آخر) يحوّله إلى لبنة في بناء النظام الذي كان يوماً يحاول تقويضه، حيث لا يبقى عندئذ من ثورته الأولى سوى إثبات قدرة النظام على التطوّر.

لا يكفي اللغة أن تكون حتميةً فقط، بل يجب أن تكون صاحبة أيضاً. فالمانيفستو يجبّ

الضجيج، والصراخ، ليُسَمّع. والصراخ اللغوي يجسّده في أفضل شكل "المانيفستو الدّوامي" (1914) بطباعته المضخّمة وأحرفه الكبيرة، حيث الشكل (اللغوي والطباعي) هنا جزء مهمّ من المضمون، وجزء مهم من الوظيفة، ويُمسي معنى المانيفستو مرتبطاً بشكله (غير المؤبّد دائماً).

طريقة عرض المانيفستو يجب أن تترك انطباعاً صادماً، هذا ما فهمه كاتبو المانيفستوهات الطليعية

بدءاً من مارينيتي (المستقبلي)، وأبولينير (التقليد المستقبلي (المضاد)، ويندهام لويس (الدّوامي)، إلى تزارا (الدادائي)، وبريتون (السوريالي)، وسلفادور دالي (المانيفستو الأصفر). لكن الرغبة في الصدم يجب أن يخلفها رغبة في الإقناع، لذلك على المانيفستو أن ينتقل في لحظة ما من صيغة "المتكلم" (الأنا التي تعتقد بقوة) إلى صيغة

السبت 1 آب 2009

## إضاءة

من تصميمه الخاص، وفي إهمال القوانين اللغوية والنحوية القائمة. (نمور الغضب أحكم من أحصنة التعليمات... بليك)".

(أوجين جولا، عن "مانيفستو ثورة الكلمة" المنشور في مجلة "ترانزيشن" (بمعنى الانتقال)، 1929).

لا يُكتب المانيفستو من أجل نفسه، فالوظيفة الإحالية (التي يتمّ اختصارها إلى درجة الصفر

في بعض النصوص الشعرية) غير مُستغنى عنها في النص المانيفستوي؛ من دون إحالة لا يوجد للمانيفستو أعداء يهاجمهم ساعياً إلى تحجيمهم، ولا أصدقاء يحاول تجنيدهم خلفه. وبسبب هذه الضرورات (التكتيكية والوظيفية)، لا بدّ له من استعمال لغة حتمية، واثقة، قطعية؛ ولغة عاطفية أيضاً تستوجب في كثير من الأحيان استعمال ضمير المتكلم كاسلوب لغوي أساس، ما يُدخل المانيفستو في خانة الغنائية "الوجودية". فأنغماس كاتب المانيفستو في نصّه هو أنغماس مطلق، يضع به حياته (الأدبية) كاملة في الميزان.

لا يكفي اللغة أن تكون حتميةً فقط، بل يجب أن تكون صاحبة أيضاً. فالمانيفستو يجبّ الضجيج، والصراخ، ليُسَمّع. والصراخ اللغوي يجسّده في أفضل شكل "المانيفستو الدّوامي" (1914) بطباعته المضخّمة وأحرفه الكبيرة، حيث الشكل (اللغوي والطباعي) هنا جزء مهمّ من المضمون، وجزء مهم من الوظيفة، ويُمسي معنى المانيفستو مرتبطاً بشكله (غير المؤبّد دائماً).

طريقة عرض المانيفستو يجب أن تترك انطباعاً صادماً، هذا ما فهمه

كاتبو المانيفستوهات الطليعية

بدءاً من مارينيتي (المستقبلي)، وأبولينير (التقليد المستقبلي (المضاد)، ويندهام لويس (الدّوامي)، إلى تزارا (الدادائي)، وبريتون (السوريالي)، وسلفادور دالي (المانيفستو الأصفر). لكن الرغبة في الصدم يجب أن يخلفها رغبة في الإقناع، لذلك على المانيفستو أن ينتقل في لحظة ما من صيغة "المتكلم" (الأنا التي تعتقد بقوة) إلى صيغة





"المخاطب" (قراء ومستمعين)، ليحاول – وبطريقة مُقنعة – ضمّ هؤلاء إلى صفوف مؤيديه وأتباعه.

وكي يتوصّل إلى ذلك، يقوم باقتباس ما يلزمه من آليات أسلوبية وشكلية من مختلف الأجناس الكتابية الأخرى (تركيز قصيدة النثر، دراما الكتابة المسرحية، عقلانية المقال...)، مُفضّلاً دائماً صيغة الفعل الحاضر، ومُعتمداً آلية "التكرار المؤكّد".

المقصود بـ"التكرار المؤكّد" هو تكرار النصوص (المانيفستوية) التابعة للفكرة (الحركة) الواحدة في سلسلة متلاحقة مترابطة، بحيث يكون النصّ (المانيفستو) الأول صامداً مستقراً (غنائياً)، ليأتي النصّ الثاني في السلسلة شارحاً عقلانياً، وإن وُجد نصّ ثالث، يكون عادة نصّاً جمالياً شعرياً. هذه المراحل الثلاث نراها مثلاً لدى نشوء "الحركة المستقبلية" وغيرها من الحركات الفنية الطليعية التي تبعتها، حيث أعلنت عن نفسها أولاً، ومن ثم شرّحت، وانتهت نصوصاً جمالية شعرية.

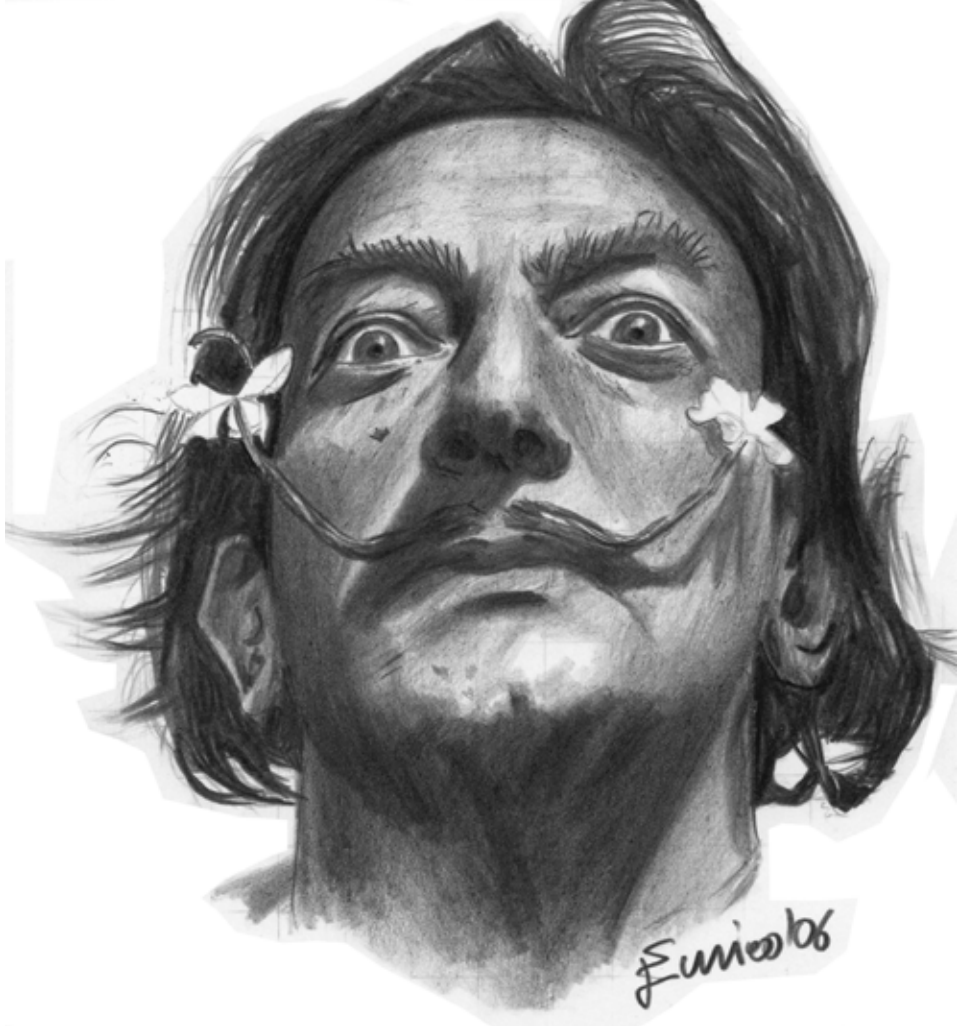
من بين جميع التطوّرات التي يمرّ فيها المانيفستو، تبقى مرحلته الأولى (لحظة إعلانه) هي حالته الأكثر نقاء وطهراً، الحالة التي يولد فيها عارياً، يولد نبياً ليطالب على الفور بموت الأب، مدركاً في الوقت نفسه أن حياته – في المعنى الطليعي – قصيرة، فالوليد سيصبح أباً يوماً، وسيأتي من يطالب بإحالته على التقاعد بداعي الخُرف، وهذا الضعف الوجودي ما جعل البعض ينظر إلى المانيفستو كمجرد نداء استغاثة يُطلقه بعض الضعفاء الذين يبحثون عن ملاذ يحميهم من القامات الأدبية الطاغية في جمهورية الأدب؛ نداء يتبعه حاجة إلى تثبيت الذات، حاجة إلى هويّة مستقلة.

**النصّ، الصحافة، والنقد**
"نعلن لكم اليوم، أنتم الفنانون، الرسّامون، النخّاتون، الموسيقيون، الممثّلون، الشعراء... أنتم، الناس الذين لا يعتبرون الفنّ مجرد دافع للمحادثة، بل مصدر تمجيد حقيقي، نعلن كلمتنا وقلعنا.

المأزق الذي وصل إليه الفنّ في السنوات العشرين الأخيرة، يجب أن يُكسر".

(نوم جابو، المانيفستو الواقعي، 1920).

مكانة المانيفستو في العالم الأدبي اليوم محفوظة ومثبّة، فقد تناوله النقد بشكل موسّع في الفترة الأخيرة، وحُزرت أنطولوجيات عديدة عن هذا الجنس الأدبي. ودليل آخر على نضجه النقدي هو تصنيف وتسمية الكثير من النصوص والمقدمات والنظريات والنداءات السابقة مانيفستوهات أدبية، رغم أنها لم توصّف كذلك لحظة صدورها. هكذا أصبح لدينا اليوم ما يُسمّى



سلفادور دالي صاحب "المانيفستو الأصفر".

بـ"المانيفستو الرومنسي"، و"المانيفستو الرمزي"، وغيرهما مما لم يحمل قصديّة المانيفستو من قبل مؤلفيه.

لقد لعب هنا المنير الصحافي (الرصين) والنقد الأكاديمي دوراً مهماً في ترسيخ "جنسية" المانيفستو الأدبية. فمثلاً، نشرت مجلة "لوفيغارو" الفرنسية نصّ جان مورياس (المانيفستو الرمزي، أيلول 1886) مع "مانشيت" عريض يقول: "السيد جان مورياس، حرّر أحد أهم الثوريين الأدبيين، حرّر بناء على طلبنا، ولمصلحة ملحق القراء، المبادئ الأساسية للتعبير

## إضاءة

الفنّي الجديد". كما أن مارتينيني نشر "بيانه المستقبلي" في الصحيفة نفسها في شباط 1909. إن الخيار الصحافي لمحزري "لوفيغارو" هو الذي أعطى ثقلًا أدبياً وإعلامياً لهذين البيانيين، إضافة إلى الترويج الإعلامي الذي برع فيهما كل من مورياس ومارتينيني، فالاستراتيجية نضجه النقدي هو تصنيف وتسمية الكثير من النصوص والمقدمات والنظريات والنداءات السابقة المانيفستوهات أدبية، رغم أنها لم توصّف كذلك لحظة صدورها.

العلاقة بين المانيفستو والنقد علاقة متبادلة، كما تؤكد الناقدة الأدبية الأميركية أليس كابلان "المانيفستو عبر مختلف مراحل التاريخية، حتى وقت قريب، وهو ارتباك يشبه ذلك الذي واجه أجناساً أدبية مشابهة له في "هجينيّة" النصّية كقصيدة النثر (التي تَوازى نشوؤها وتطوّرها تاريخياً ونقدياً مع نشوء المانيفستو الفنّي وتطوّره)، فتنوّع أساليبه الكتابية؛ وتعدّد أنواعه كالسياسي (المانيفستو الشيوعي، مانيفستو المئة والواحد والعشرين عن الحرب في الجزائر) والفنّي (الدادائي، التكعبي، تركت آثارها على معظم فروع الفنّ، بعدما توالّت فيها العواصف الحداثيّة بغزارة لم يوازها سوى الغزارة المماثلة للنصوص المانيفستوية في تلك الحقبة والتي توالّت في ما أصبح يُسمّى الآن "اللحظة المانيفستوية الكبيرة".

ربّما كانت لحظة البداية في العام 1885، حين ألّفى الفنان الأميركي البريطاني جيمس أبوت ماكنيل محاضراته الشهيرة "الساعة العاشرة"، والتي ألّفاها في الساعة العاشرة بلندن، مدشّناً بها الحمى الرمزية في نهاية القرن التاسع عشر. اللحظة الثانية آتت مع "الحركة الفوفية" (الوحشية) العام 1905، والتي انفلّقت بعدها الحماسة الحداثيّة من عقاليها، مُنتجةً خلال العقدَين اللاحقَين الأساطير المؤسّسة للحداثة الفنية والأدبية.

المانيفستو كان حاضراً بقوة في قلب التاريخ الذي صنع هذه الأساطير، وكان نقطة الانطلاق لحركات طليعية فنيّة كثيرة تداخلت بعدئذ في ما بينها. هذا المانيفستو الطليعي كان أيديولوجياً في معظم الأحيان، لأن الفنّ الذي كان يقدّم له أيديولوجي تعريضاً وممارسة. لكن الأنواع الجيّدة منه – نقصد المانيفستو – بقيت تلك التي عرفت كيف تخلط بعض الأيديولوجيا والرعب والعواطف، مع بعض الكاريزما والمنطق والفترة السليمة.

وكونه جنساً أدبياً هجيناً، بقي المانيفستو بعيد إنتاج نفسه، ويُعيد مراجعة وظيفته وطبيعته، وفي حالاته المتطرّفة، أمسى نقدا ذاتياً لجنس المانيفستو نفسه.
وهما تغير شكله، فسيبقى النصّ الذي يدفعنا إلى طريقة تفكير جديدة.

**العصر المانيفستوي العظيم**
"نحن نعلم أننا لن نقول شيئاً

جديداً. مع ذلك نحن واثقون من أن المانيفستو أساس كل شيء جديد موجود الآن، وكل شيء جديد يمكن أن يُخلق لاحقاً". (سلفادور دالي، المانيفستو الأصفر، 1928).

لا يسع المرء إلا أن يقف مذهوشاً، مسحوراً أمام انفجار الحركات الطليعية الحداثيّة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. هذه الحقبة المحنونة، المُؤوِّخة من الناحية الفنّية العاشرة بلندن، مدشّناً بها الحمى الرمزية في نهاية القرن التاسع عشر.

اللحظة الثانية آتت مع "الحركة الفوفية" (الوحشية) العام 1905، والتي انفلّقت بعدها الحماسة الحداثيّة من عقاليها، مُنتجةً خلال العقدَين اللاحقَين الأساطير المؤسّسة للحداثة الفنية والأدبية.

المانيفستو كان حاضراً بقوة في قلب التاريخ الذي صنع هذه الأساطير، وكان نقطة الانطلاق لحركات طليعية فنيّة كثيرة تداخلت بعدئذ في ما بينها. هذا المانيفستو الطليعي كان أيديولوجياً في معظم الأحيان، لأن الفنّ الذي كان يقدّم له أيديولوجي تعريضاً وممارسة. لكن الأنواع الجيّدة منه – نقصد المانيفستو – بقيت تلك التي عرفت كيف تخلط بعض الأيديولوجيا والرعب والعواطف، مع بعض الكاريزما والمنطق والفترة السليمة.

وهما تغير شكله، فسيبقى النصّ الذي يدفعنا إلى طريقة تفكير جديدة.

السبت 1 آب 2009

## الديوان العربي

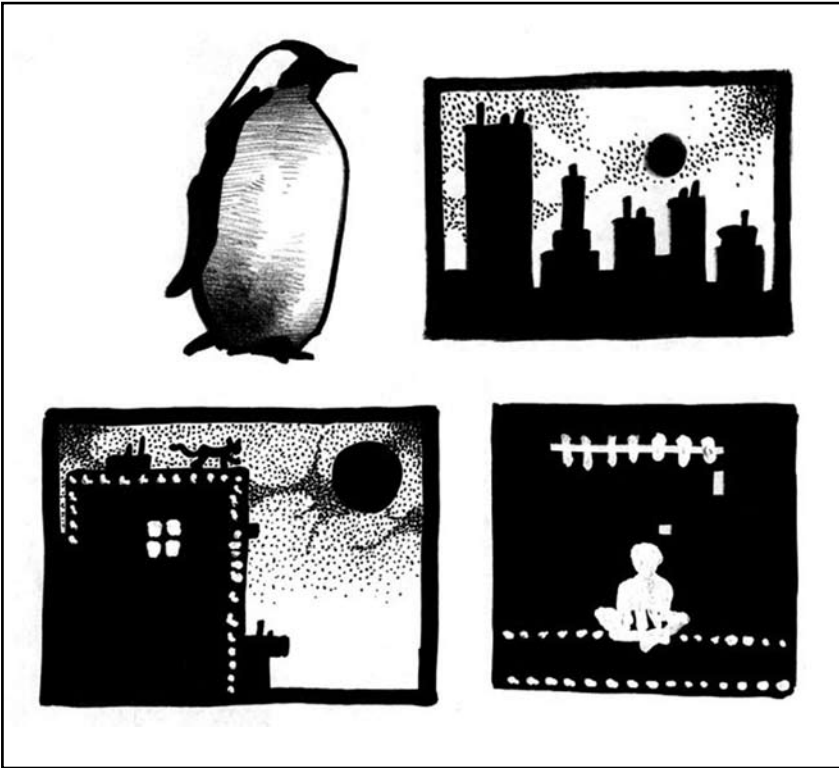
كان ظلام الصيـف على أشدّه، غليظاً. حارّاً لرجاً معبياً بغبار كثيف، وكانت مكيفّات الهواء تصارع تلك القسوة المتعدّدة الوجوه والتجليّات... في تلك الظلمة المحتشدة، استيقظ الرجل، وكالسائرين في نومهم، فتح عينيه الملبّدتين بطحالب النوم وغبش الأحلام، مضى من غرفة النوم عبر الممرّ الصغير الموصل إلى الصالة.

وفي الصالة التي اعتاد الجلوس فيها للقراءة أو مشاهدة التلفزيون، رأى ما يشبهها، رأى صالة غسقيّة محتشدة بالموتى والمجانين وفي الطرف الآخر تتمدّد على أرضيتها فتاة، تبدو بين النوم واليقظة، تتبادل حديثاً خافتاً مع قريبة غير مرئية، انتبهت الفتاة إلى وجوده ولم تنتبه، إذ أنها استمرّت في الحديث من غير تلك المفاجأة التي

يظهر شاب يُولي أهمية لحديث الرجل الغريب، حيث يقوده إلى خارج المنزل... فجأة يجد نفسه في واحات رحية خضراء شديدة الخضرة، يخترق ضفّتيها نهرٌ يشبه نهر النيل ربّما، من ناحية "المعادي" صعداً أو نهر بردى منحدراً من أعالي الأزمنة والشغاف، حيث البدايات الصافية تواصل مسراها. قبل أن تتحوّل الضفاف والأنهار والمدن إلى مرتع نفايات وحطام.

تهدأ روحه ويغطس في بحيرات صافية تتوزّع على حواف النهر الكبير...

ورأى في البعيد الفتاة النائمة تسبح مع قريبتها التي أضحت مرئية بسطوع الجسد المتألّئ في أفق المياه المتلاطمة بالعدوبة والجمال...



إقامة النور في الحديقة المظلمة، بريشة: عبد الله أحمد.

يأخذ في تأمل شفافية المياه وانسيابها الملائكي بين تلك الضفاف الضاربة في زرقة الأبد، ويحسّ بتلك السكينة الروحية التي طالما بحث عنها وظلت مقيمة في أحلامه وخيالاته إقامة النور في الحدّقة المظلمة.

أحسّ في الصباح بطعم الجمال لأحلام البارحة، الذي أخذ يرتشفه كلعاب القبلة التي يتمنّى العاشق ألا ينفذ طعمها مع تصرّم اللحظات.

أحسّ بذلك الجمال الذي سيواجه به القائلة والوجوه ذات الأقنعة المعدنيّة الثقيلة، والأيام.

## تهبك الذي خاطته أمك الشركسية

أكرم قطريب

لأجل الخائف العذب،
ما سيكون خاتمة
وما سيكون حياتك،
وفلك الذي لا يتزعزع،
وعيونُ أهلك المطروقة إلى الرمل.

لا أحد يريدُ الذهابَ معك،
والذي، لم يحفظ وجهك عن
ظهر قلب، يضرّم الحديقة
بالنار.

أن تفتحي لي الباب دونَ إذن أبيلك،
وتدخل الناسُ في الخصومة،
وكلّ قبيلة سيصير لها ملكٌ
بالحراوة والسلاح.

بسبب فمك المشدود
قطعتُ النصفَ الآخرَ من الأرض،
حين لمسّت حلمةً ثديك
وجلبتُ لك العار.

لم أجد شيئاً أسهل من خيانتك،
وأحببتُ فراشك كما أحببتُ النجومَ
عندما كنتُ صغيراً.

تزوّجتك،
وفي العرس لم نجلس جنباً إلى جنب،
لكنني مددتُ يدي إلى ثوبك الذي خاطته أمك الشركسية،
قبل أن تذهب في الغيبوبة،
لأن ابنتها وهبّت جسدها للغريب.

ما سيكونُ إليه بيتك
حيث لاَ وِلاَ ابنَ ولاَ قاضٍ
في المدينة

حيث الموتُ بسيطٌ
ونحن نندم مع الأحجار.



## الديوان الهندي

**ش** **كامالا داس**، شاعرة هندية مشهورة، حاولت مليلة حياتها أن تمتدّي إلى شكل فني يُعدّها خواملرها، فهي المبدعة التي مارست معظم مجالات الفنون:

الشعر، الرواية، القصة القصيرة، قصص الأطفال، السيرة، الفنّ التشكيلي، الدراما، كتابة الأعمدة، وغيرها. كما ترشّحت إلى البرلمانات، لكنها لم تنجح. وكانت تؤمن أنّ "الروح تعرف وحدها كيف تغني"، كما تقول، فالإنسان جُمام خبراته ومعارفه، ولأنها امرأة فقد كافحت لتثبيت ذاتها المبدعة، حيث كانت تنتظر أن ينام أولادها، لتختلف طاولة المطبخ، ثم تكتب حتّى الصباح. قصائد داس تمنحنا لذة حاك سبيلك، لأنّ كلّ سطر تدبّجه يأخذ من روحك الكثير، فهي تنحت التفاصيل من عالم مشغول جيّدًا، عالم تأمل أنّ تتأمل في أعماقه

لنستقي خلاصة الحب من بين الهموم. وما زاد من العذاب في أواخر عمرها اعتناقها الإسلام، حيث تلقّت تهديدات كثيرة

كاشفاً	تكوين
أن الكبير بذى أظافرَ حرفها أسود	نهاية المطاف، صرّت وجهًا لوجه مع البحرِ.
وتيثّ جلدة رأسه رائحة غفنة لطيفة.	في البداية كان البحر مجرد همس
وفي ما تلا من سنين كان النضج يشغلّني، فلم يعدّ عندي وقتٌ على الإطلاق للبحرِ،	رياح غير منقطع في محارة. لكني، راقدة جنب جدّتي، يهيأ لي غالباً أني كنت أسمع ليلاً
لكن، كان مشهد البحر يأتي ويروح بأحلامي، والماء يدفق ثم يزلّ عن موضعه.	الأموّاج وهي تتكسر بالشطّ. كان البحرُ على بُعد ميلين. ذلك من زمن طويل. قبل أن يبتويّ جلدي البقاء حياً، تعلّمتُ درساً في خيانة نفسي.
وحين تزوّجتُ قال زوجي، لديك حرية، بوشيتتك.	قبل أن ينهار المنزل الأحمرّ وهو منتصبٌ في براءة وتموت المرأة العجوز، بعدما شلت ثلاثة أشهر،
فأحيطت روحي من وجبة هذا الرماد.	بينما يتسلّق النمل الكبير يديها ويأكل بشرّتها.
حتى اتّسخَ حدائي في قدمي وبدأتُ تنتابني الشكوك.	قد لا تكونُ براءةِ التي ضاعت كلها، ما دامت الحجارة صامدةً وترقد مبعثرة قطعُ الهاونِ في الحقل.
فسألْتُ زوجي، هل إني شاذة سُحاقية أم واضحُ أني باردة؟ فضحك.	قد تكون في قلبي
لا جواب لمثل هذه الأسئلة أو قد يتبعثُ جوابٌ منه فيه.	وقد بدّلتُ الحبّ بالذنب فاكشفتُ
فقدتُ أفضل رفاقي لقاءً شاذٌ في منتصف العمر، وحفّنتي المثلثيّات بحبهنّ.	أن الحبّ والكرة ورطة.
لم أغد أريدُ،	لكن هذا ما يميّز النضجَ والنضجُ فطرّي. تراجيديا الحياة هي النضجُ، لا الموت، فالطفل يكبر نحو البلوغ ثم يكبر على حاجياته،



**من متعصّبي الهندوس كي تعود إلها دين الآباء.**
**تحتفي داس بالنشوة الحسية، والروح النسوية المتمردة، مشمولة بحسّ دراميّ يلعم ضمت توقيع القصيدة التي كتبتها، فرغم أنها تربّت داخل وسط بوجوازّي نوعاً ما، إلا أنها عاشت لتكتب عن أوجاع البسطاء، عن آلام الحب ولوعة المكبوت عند المرأة حيث "نزلَ في ترائم على برك الرغبة"، عن كلّ ما تراه بمشاهدة أقرب إلها روح السينما في الشعر، مم بنية مسرحية ضمت السرد، إضافة إلها روح متفائلة تعرف كيف تغني حتّى وهي مذبوحة من الوجع. لكن رؤيا الموت مم ذلك هائلة أبداً. من دواوينها: "الساخرات" (1964)، "صيف في كلكتا" (1965)، "السلالة" (1967)، "المسرح القديم" (1973)، "قصائد أنامالي" (1985)، "تعرف الروح وحدها كيف تغني" (1996).**

**شاعرة من عالم العالم الثالث، من أرض الهند أمّ العجائب، فنستريح قليلا من دنيا الغرب وقضايا الغرب وإبداعات الغرب.**

صرّت بالرفقة أرضى غالباً، وتعلّمتُ أن الرفقة لا تدوم، وأن روابط الدم لا تشبّع.	هياكلنا في تماثلٍ واحد، الروح وحدها المتغيّرُ فهي تخفي شيئاً بين اللحم والعظم. جلدنا كائنٌ بشريّ لا يزال يتنفّس. يجوعُ إلى امرئٍ، يخرقُ لحمهُ حتى يزل مرتبةً إلى جلد وعظم، وعليه أن يعيش منبهاً.
مع كلّ رجلٍ مثيرٍ أصادفهُ، فكأنّي مُحَرّرةٌ كتاب فضولية، أو شاعرٌ بجلدٍ مُصَفّرٍ كورك عتيق، جلدي أقدم من عيسى المسيح، عليّ بترؤ أكثر أن أخفق رغبة الرغبة، كعاطفة تناسب المقام.	أما بترؤ الجلد واللحم فسيفنى الهيكل لكنها الروح لا تبالي.
عليّ أن أدعّ عقلي يتعرّى عليّ أن أقذف سيرتي. الأسرارُ الوحيدة التي أكتُمها دائماً أني وحيدة جداً وأنّي فقدتُ جدّتي.	حينما عدتُ من عطلةٍ منذ ثلاث عشرة سنةٍ سأبنتي جدّتي أن أمضي ليلةً في بيت العائلة القديم.
يا قارني، قد تقول، هي ذي فتاةٌ بجوع جنسيّ وسيع، عاهرةٌ وراء قلبي، لكني، لن أكونُ لك عند الطلب. وإن تدلّلت على قدمي، نزعْتُ صدرية القرد وتراقصتُ، ردّدتْ: حيي حيي حيي فلن أبالي.	حبيبتي، طيلة ليلنا سنتكلّم. ثم، وضعتُ، في المساء، قنديلاً مضاءً على عتبة النافذة، وجلسْتُ ترقّيني. عمرُ المنزل 400 سنة، رواهُ أسقفهُ تهتّر في الريح. من ظلّ حياتي عزيزة، صاَح،
لا تمضي هناك، فلن تنالنا سكينَةً وأنت نائمة تحت سقفه الرعاش. وظلّ قنديلُ جدّتي متقدّاً طيلة الليل على عتبة النافذة.	لا تمضي هناك، فلن تنالنا سكينَةً وأنت نائمة تحت سقفه الرعاش. وظلّ قنديلُ جدّتي متقدّاً طيلة الليل على عتبة النافذة.
كلنا في تماثلٍ واحد، نحنُ النساءُ، في تلاقيفِ جلدنا الأمرّد.	أعرف الآن أن الأسف بلا طائل أو شعوري بالخزي. كما أعرف أني في الاعترافِ

السبت 1 آب 2009

بتعرية طبقاتي قد أدنو من الروح فـ لا أحسنُ بأدنى تحيّر نحو ما يحوي العظم. ولَمَن يودُون أن ينصتوا، أنصتوا. فما أرويه عاديّ من الأحداث عاديّ من الحياة. مدرستي الأولى هي الآن مأخورٌ، وتشمّس السيداتُ أنفسهنّ في الغُنب وقت الظهيرة بشعورهنّ الشهواءِ، المغسولة تواءُ، يُخلينها دون صبغة. فمن يقول، بالنظرِ إليهنّ، هنّ مجردةٌ ذمى صالحات ليليالي الزليّهر؟ يمثل هذا رمزيةً هنا، لكني لا أذكر ما هي. كما جمعتُ أخلاقاً قطفتها كآزهار بريةٍ في طريقي. يا أزواجِ ويا زوجاتِ، هذه نصيحتي إليكم. أذعنوا لأوامرِ كلّ منكما أجهزتنا وتدابيرُها، وتجاهلوا تلك العاقلة. حولوا بيتكم إلى وِجارٍ كلبٍ سعيد، فهو المقصود من كلّ زيجةٍ بأي حال، أن تتكيّفوا مع أكثر جنة هزلية. هكذا، بلغتُ عمراً يفضّر فيه المرأةُ كل شيء. أتأهبُ أن أغفر لرفاقي حُبهم، أغفر لَمَن حطَموا رفقةً ومن غفروا ثم ظلّوا على حُبهم. لكنني سأهبطُ الكثيرَ لأخذُ أحد خصوصي اليومَ في نزهة هادئةٍ بأي مكانٍ. مَنْ لم أرهم من دهور لهم عندي كلامٌ كثيرٌ.

لكن، عليّ أن أصحو، جاذة، لإبليغ أقصى الحياة. أبليغ نفسي وأبلغكم جميعاً عمّن يمسح المرأةَ لأجل لمعةٍ بيضاء في الشعر، يقع في الغرام. يقع في غرامِ أحدٍ غير لائق، تقذف نفسك عليه لكن، مجردة الراحة نزوةً من طفل، جوعٌ هامشيّ. كانت رغبتي هي ما خلّته رجلاً وجميلاً، وبعدما التقينا أخيراً صدقت أن ما عرفته يوماً لم يكن شكله، لمستّه الهادئة، وأن ساعلفُ الجوع ليعلف الجوع الآخر، ذاك الأساس. لآتفتت، أنحلّ، أستقي أشياء أخرى من الشظايا الفاعلة بالمرء. سيكون الاكتشافُ الأخيرُ أننا خالدون، الأشياءُ الوحيدةُ التي تلزمُ الموتَ أجهزتنا وتدابيرُها، حتى الأمانا تستمرّ في المهلكين واضعي أساس العالم. حتّى الحركات المكزرة لكل خلية مبعثرة لن تهبطا قوةً للهرب من أقباص التورط. عليّ أن أتمهل، فالخلودُ كامنٌ لنا، وحزيتنا الوحيدة هي حرية الفوضى.

بيت جدّتي هناك بيت بعيد، تلقّيتُ فيه الحبّ يوماً... ماتت المرأة، وتسحبُ البيتُ في الصمت، اسبلتُ الحياتِ بين الكتب التي كنتُ صغيرة على تلمسها، واستحال دمي بارداً كالقمر.

وكم فكّرْتُ في أن أمضي إليه، أن أتلصص من فتحات الشبايبك العمياء، أو أتنصّت إلى الهواء البارد، أو أقطف في ياس جامع ملء ذراعي من الظلمة، أجليها هنا لترقد خلف باب غرفةٍ نومي ككلب أنيس...

لن تُصدّق، يا حبيبي، هل تصدّق، أني عشتُ بمثل هذا البيت، آتياًه، وكنتُ أحبّ... أنا مَنْ صنّيعُ دربه، أترجى الآن على باب أي غريب أن يتّسع لي الحبّ، أقلّه بقليلٍ من الإحسان؟

هذا الحبُّ أراه أقدم بما لا يُعدّ قرونَ حزينّة كانت ذات... يوم صلاةٍ في عظامهِ جعلتها تنمو في سنين المراهقة بهذا الطولِ المُحبّد. نعم، صاحب رغبتي دائماً، لكنني دُستت نفسي ليس إلا في ظلال مأزق، تبدو مني عيناَن فقط... أه، لا يهم، فقد مضيتُ عمراً طويلاً أحاولُ تعيينَ عقلي تحت جلدي، تحت اللحم وتحت العظم. مدّدتُ غربي ذا البُعدين على صفحات الدورياتِ الأسبوعيةِ والشهريةِ، ربع السنويةِ تضحيةً حزينة. ونُحيت عني صوتي الخاص، تبيّنتُ دقّة الآلة الناسخة خطابي الوحيدَ، أدقُ وأدقُ، دقّة بدقّة في ضجرٍ إلى أدنيك، يا غريب، مع أنك في غير حاجة إليّ، فواصلتُ واصلت، لا أعرف لماذا...

خُنتني؟ أه، خاَن، لكن من دون جسمه، ونُحيت عني صوتي الخاص، تبيّنتُ دقّة الآلة الناسخة خطابي الوحيدَ، أدقُ وأدقُ، دقّة بدقّة في ضجرٍ إلى أدنيك، يا غريب، مع أنك في غير حاجة إليّ، فواصلتُ واصلت، لا أعرف لماذا... ذات يوم سـ ذات يوم سأرحلُ، أرحلُ عمّا بنيتُ من شرنقة حوتي، مع شاي الصباح، تندفع كلماتُ الغرام من المداخل، وطبعاً متعتك المُتعبة.

لماذا أحلم غالباً بمنزل يقودني فيه كل دهليز صامت نحو غرف صفراء داكنة - فتُرحب بي أصواتٍ صاخبة، وضحكة ودودٌ لثريّة، وأوجهٌ مقلوبة مألوفة، لكن لا يبدو أني أذكر أسماءها أو طبيعة علاقتها معي؟

لماذا أطلّ غريبةً أبداً، أهميُ في الأزقة الضائعة من عقلي المُعمّى، لكن كل مَنْ حوطني يتعرّف إليّ، يحبّني... وما إن أفيق حتى أرى السرير الذي فرّ منه محبوبي، الغرفة الخاوية، جذرائها العارية، فأعتمدُ أصابعي دون لحم، دون شريان، دون دم، مجرّد هيكلٍ، ثم أغمضُ عينيّ، وأتخذُ ملجأ، إن لم يوجد غيرُه، هنا في عش من ازدراكِ المألوفِ.

## الديوان الهندي

لماذا أتلبّثُ في الأحلام غالباً عند مداخل غريبة، وحيدةً حتّى العظم، أحسنُ كأنّي أفانك، أراقبُ جمع من يُرحّب بي - وأعرف، من داخلي العميق، حقيقة أنهم يعرفونني باسم آخر - اسم جد محبوبٍ وأعجزُ عن تذكّره؟

علاقة ملصق صاحب استحلّت اليوم مخلوقاً داخله خارجه. لأنشر نفسي عبر الطرق السريعة الواسعة من أفكارك، يا غريب، كملصقٍ صاحب رغبتي دائماً، لكنني دُستت نفسي ليس إلا في ظلال مأزق، تبدو مني عيناَن فقط... أه، لا يهم، فقد مضيتُ عمراً طويلاً أحاولُ تعيينَ عقلي تحت جلدي، تحت اللحم وتحت العظم. مدّدتُ غربي ذا البُعدين على صفحات الدورياتِ الأسبوعيةِ والشهريةِ، ربع السنويةِ تضحيةً حزينة. ونُحيت عني صوتي الخاص، تبيّنتُ دقّة الآلة الناسخة خطابي الوحيدَ، أدقُ وأدقُ، دقّة بدقّة في ضجرٍ إلى أدنيك، يا غريب، مع أنك في غير حاجة إليّ، فواصلتُ واصلت، لا أعرف لماذا...

ذات يوم سـ ذات يوم سأرحلُ، أرحلُ عمّا بنيتُ من شرنقة حوتي، مع شاي الصباح، تندفع كلماتُ الغرام من المداخل، وطبعاً متعتك المُتعبة.

لماذا أحلم غالباً بمنزل يقودني فيه كل دهليز صامت نحو غرف صفراء داكنة - فتُرحب بي أصواتٍ صاخبة، وضحكة ودودٌ لثريّة، وأوجهٌ مقلوبة مألوفة، لكن لا يبدو أني أذكر أسماءها أو طبيعة علاقتها معي؟

لماذا أطلّ غريبةً أبداً، أهميُ في الأزقة الضائعة من عقلي المُعمّى، لكن كل مَنْ حوطني يتعرّف إليّ، يحبّني... وما إن أفيق حتى أرى السرير الذي فرّ منه محبوبي، الغرفة الخاوية، جذرائها العارية، فأعتمدُ أصابعي دون لحم، دون شريان، دون دم، مجرّد هيكلٍ، ثم أغمضُ عينيّ، وأتخذُ ملجأ، إن لم يوجد غيرُه، هنا في عش من ازدراكِ المألوفِ.

## ملاحظات عامّة

## على مهزلة

## "سوق عكاظ"

ماجد الثبيتي

ماجد الثبيتي

ماجد الثبيتي

ماجد الثبيتي

للسنة الثالثة على التوالي يُقام في السعودية "سوق عكاظ"، هزيلاً ومحل استهجان عدد كبير من المثقفين بسبب رداءة التنظيم وضعف التمويل في أغنى بلد نفطي في العالم! هنا سنكتفي بتسجيل بعض الملاحظات الغرائبية التي تحمل دلالات عديدة على هذا "السوق".

## الفاخرون

في السنة الأولى فاز بالجائزة شاعر سعودي (محمد الثبيتي)، وفوزه هذا جاء بداعي صداقة شخصية مع أمين السوق وأبناء عمومته.

في السنة الثانية فاز بالجائزة شاعر مصري (محمد التهامي) وذلك عن قصيدة عمودية سطحية في ظل وجود شاعر مثل محمد عفيفي مطر (جلس في الصفوف الخلفية من الفعاليات).

في السنة الثالثة، أي هذا العام، فاز بها شاعر سوري مخمور جداً (عبد الله عيسى سلامة) وذلك بناء على موضوع محدد سلفاً من أمانة السوق عن التضامن العربي! ويتوقع المتابعون أن تكون جائزة العام المقبل على نوعية ملابس الشاعر!

## مبالغ الجائزة المتخيّطة

في السنة الأولى كانت الجائزة 50 ألف ريال. في السنة الثانية 400 ألف ريال. في السنة الثالثة 300 ألف ريال! وقد تكون في العام المقبل نصف ريال، فلا أحد يعرف ما الذي يحصل بالضبط.

## الضيوف

الشاعر اللبناني شوقي بزيع اعتذر عن عدم المشاركة في اللحظات الأخيرة قبل سفره إلى السعودية بسبب رداءة التنظيم، وكذلك الشاعر إبراهيم نصر الله.

رئيس اللجنة العليا لهذا السوق هو الأمير خالد الفيصل، الذي طالب علناً في أول عام لهذا السوق القائمين على الفعاليات بالحديث بالعربية الفصحى في الوقت الذي أقيمت فيه أمسية صدّاحة لشاعر العامية السوري عمر الفزّاء! أحد أبرز القائمين على السوق (أمين سوق عكاظ) هو الدكتور جريدي المنصوري صاحب أبرز مقال عنصري ضد المرأة وضد لون البشرة وضد العائلات غير العربية، نشرته له الصحافة السعودية مطلع هذا العام!



## شَكَل

منذ عشتار والأغاني الفرعونية نلاحظ حضوراً دلاليًا للأسماك في الأشعار الغزلية

والخصوبية. وهذا يُفسَّر بعيش الأسماك في طبيعة غامضة وخطرة بالنسبة إلى الإنسان القديم (كما ربّما بالنسبة إلى عموم اللاوعي البشري): المياه التي تقدّم بشكلها الانسيابي الأملس، الهروبيّ، مثالاّ على جمال ناعم هارب فتّان، لكن حسبيّ للغاية أيضا، وهذه الأسماك كانت غذاء رئيسيا للإنسان القديم بما تنطوي عليه المفردة من لذائذ غريزية وحسيّة.

تتقدّم الأسماك بصفتها رمزاّ لما هو عضوي في المرحلة الأولى، وللأوعي الذي صار مرثياّ، وللماء الغامض، رمز الحياة، الذي تنساب الأسماك فيه، من هنا تخرج أولى العلائم الرمزية للأسماك لدى الشعوب القديمة (انظرُ رسوم الأسماك على الفخّار الإيبيري في إسبانيا واليونقي والشعبي في شمال إفريقيا).

بالنسبة إلى الحضارة الرافدينية كان السمك رمزاّ للخصوبة بما تنطوي عليه أيضا من معنى عضوي وجسدي وإبروتيكي في آن واحد. وهذا ما يُفسَّر تلك الأغنية السومرية التي تُخاطب فيها المرأة حبيبها قائلة:

"دعه يُهدي إليّ

سمكة شَبوط سميّنة".

والأغنية الفرعونية:

"قلبي يثبُّ من مكانه

مثل السمكة الحمراء في حوضها".

بالنسبة إلى الثقافة السلّية واليونانية الشرقية ظل السمك يحتفظ برمزيّته للحياة والخصوبة والتكاثر.

في الثقافة المسيحية اعتبِر السمك مقدّسا بسبب الصيد الإعجازي الذي كان يقوم به القديس بيار الصياد. إن المفردة التي تعني في آن واحد السمك والمسيح هي ذاتها في اللغة اليونانية Ichthys. أقدم تفسيرات آباء الكنيسة تربط السمكة بطقوس الأسرار، ومن بينها نصّ لتيرتوليان (155 – 220م): "نحن (البشر)، الأسماك الصغيرة على صورة آشتيوس – المسيح، نولد في الماء".

انطلاقا من هذا التفسير الديني يرى البعض أن السمك في وصفه رمزاّ للعضو الجنسي الرجالي لا قيمة له على الإطلاق، كأنهم يخشون ولا يريدون رؤية العلاقة الخفيّة الأكيدة بين القدسي والإبروتيكي.

يمثّل السمك في تأويلات الأحلام القائمة على أساس فرويديّ اللاوعي والحياة الداخلية والعمق، بينما تمثل جميع الزواحف والأسماك العضو الجنسيّ الذكوري. السمك هو رمز قضيبيّ عن جدارة بالنسبة إلى فرويد، وهو رمز إخصابي من دون شك بحسب

البراهين التي تقدّمها ثقافات وحضارات تمتدّ من إفريقيا إلى اليابان مروراً بالشرق الأوسط.

يُستعاد السمك في الأغنية العُرسيّة النسوية العربية بطريقة لا نشكّ معها بأنه مشحون بالمغازي الإبروتيكية والخصوبية. ففي سوريا تغني النساء (ننقل الأغنية مُفصّحة):

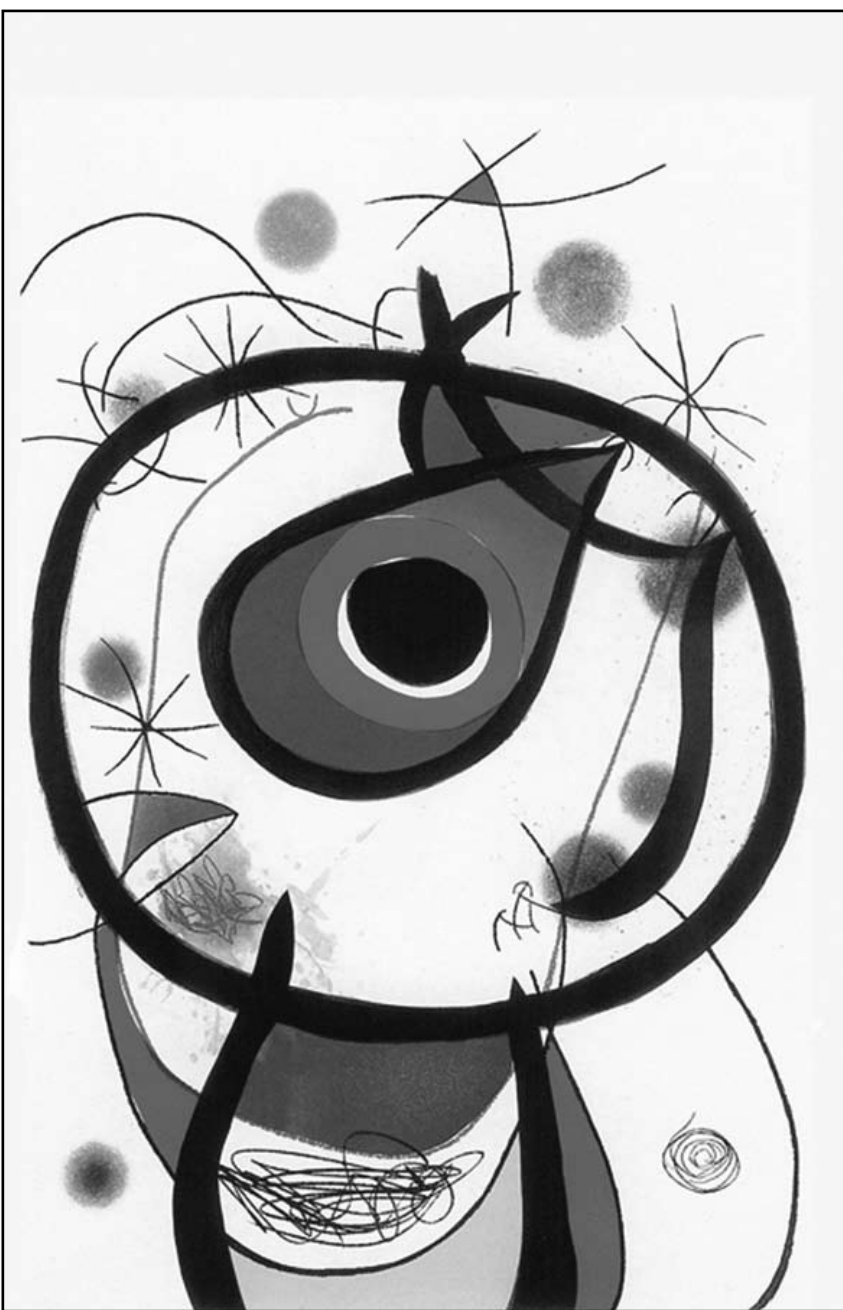
"أيها السمك البُنيّ

أيها السمك الأحمر

يا لون العنبر

أنت تمشي متبختراّ

مَشْيُك يجعلني مجنونة".



أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

وفي الجزائر يُغنّى: "لو كنتَ بحراّ أنا سمكة فيك". ومثّل ذلك في العراق في الأغنية الشهيرة التي يقول مطلعها: "يا صياد السمك صدّ لي بُنيّة". على أن استخداماّ نسوياّ للأسماك يبدو، في الحقيقة وكأنه خارج من التأويلات جميعا، الرافدينية الخصوبية، والدينيّة المسيحية، والتفسيرات الفرويدية التي لا تناقض بينها كلّها لأنّها تشدّد على الوجهة العضوية والإخصابية المغطاة بأغطية شتى، منها ما يُقلل من

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان ميرو.

أسماك خوان



## قضية نقدية

بدايةً، تحسن الإشارة إلى أن ما نوّد الخوض فيه خلال هذه الوقفة يمكن أن يكون موضوعاً لبحث

موسّع يشمل طائفة غير قليلة من الفصول والمباحث التي تفضص نسيج العلاقات والوشائج بين مرقوم المتصوّفة كفضاء إبداعى تراثى، وبين ما ترسخ من قيم فنية وجمالية في ظل قصيدة النثر العربية كفضاء فنّي جديد يُقال عنه إنه مُستجلبٌ من الغرب ولا علاقة بينه وبين أشكال القول الأدبي في الثقافة العربية الأصيلة. وقبل البحث في إمكان وجود علاقات عميقة بين مكتوز بعض الكتابات الصوفية وبين المفهومات الناشئة على أطراف قصيدة النثر وحوافها، والتي وجدت لها تطبيقات عملية من خلال نصوص شعراء القصيدة النثرية كأدونيس وأنسى الحاج ويوسف الخال ومحمد الماغوط وسواهم،

لا بد من الوقوف - ولو عاجلاً - عند هذا الشكل الشعري الجديد لإحصاء أهمّ المفهومات المنطرة له كأفق فنّي مخالف للشكل الخليلي المستنزف ولقصيدة التفتيلة والشعر المثنور. ثم نعرّج، بعد ذلك، على فحص شيء من النصوص الصوفية التي رقمها بعض أعلام رجالات الطائفة من أجل الكشف عن ملامح القصيدة النثرية التي لا يراها بعض الشعراء غريبة عن الإرث الثقافي العربي، في حين تراها ثلّة أخرى من المثقفين والنقّدة والشعراء صناعة غريبة خالصة.

يُعرّف أنسى الحاج قصيدة النثر بقوله إنها "وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء". وترى سوزان برنار أن قصيدة النثر "شعر خاص بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رفيعة يفترض بنية وتنظيماً". ويرى أدونيس - وهو أبكر منظر للقصيدة النثرية - أنها "أسلوب في الرفض، وهي تمرّد يختاره الشعراء مثملاً يختار الآخرون في المجالات

الفنّية والأدبية والفكرية الأخرى رفضهم وأشكاله" (أنظر كتاب "قصيدة النثر العربية" لأحمد بّزون). وإذا ما رجعنا إلى ذلك الحوار الذي أجرى مع نزار قبّاني في ما يتعلّق بالحادثة الشعرية والقصيدة النثرية ومستقبل الشعر العربي أفيناه لا يعترض على هذا الشكل مُبدياً إعجابه به، بل إنه يذهب أبعد من ذلك مستشرفاً أن تكون القصيدة النثرية هي فنّ الكتابة الشعرية للمستقبلية. وإضافة إلى ذلك كله يؤكد أن "النثيرة" مصطلح جديد لمفهوم قديم، فهي - بحسب رأيه - ذات جذور تنضرب في عمق التراث العربي والإنساني. ومن هنا فإن أصول قصيدة النثر كانت حاضرة حيّة في النصوص المقدّسة ك"نشيد الإنشاد" و"المزامير"، كما يمكن أن نلامس حضورها في نصوص القرآن (كسورتي الرحمن ومريم)... وهكذا فإن قبّاني لا يرى القصيدة النثرية وجهاً غريباً

عن ميراث اللغة العربية التي يمكن أن تُقال فيها العبارة الأدبية الواحدة بصيغ شتّى متعدّدة. ولعلّه من المفيد أن نشير هنا إلى أن قصيدة النثر - بالرغم من الخطوات المهمّة التي قطعتها - لمّا تزل في طور التكوين والتجريب، وهي لم تستقرّ حتى الآن، ولم تستطع أن تفتح إلا فئة قليلة من الكتاب والمثّقين، إضافة إلى المزالق التي ألقت بها في عماء الإيقاع من ناحية، وفي ضبابية المعنى من ناحية أخرى، بحيث أصبح قدر غير يسير مما يُكتب حالياً باسم هذا الشكل يتخيّط في غياهب الجفاف الإيقاعي المسيح بعماء المعنى واستغلافه (انظر "تحولات الشعرية العربية" لصلاح فضل). ثم إنه بالرغم من الصورة المبتكرة التي تمكّن كتاب "النثيرة" من إبداعها مثيرين إعجاب بعض الباحثين، إلا أن هذا



أنسى الحاج، بريشة: عبد الله أحمد.

إلى استنتاجات تثبت تأثرهم بثرات أمم كثيرة وثقافات وشعوب جمّة. فسرعان ما تنطفئ إثارته ودهشته. يقول إحسان عباس: "تجدني مرّات أقرأ القصيدة النثرية، فيتملكني الإعجاب بما فيها من صور، ولكنها تظل بعيدة عني، لا أستطيع أن أعيد تذّكرها إلا كما يتذكّر الشبح". ومن هنا نستنبط أن خلو "النثيرة" من الإيقاع المنظّم يعدّ من الأسباب الجوهرية التي جعلت هذا الشكل لا يعلق بالنفس إلا بقدر، سيما الشعر الفرنسي. ومن هنا راح هؤلاء الشعراء وعلى رأسهم أدونيس والخال يقتفون آثار "النثيرة" الفرنسية مستثمرين وتقنياتها وطرائق الإفصاح الأدبي وأدائها الاتجاه العام للشعر العربي الذي بات يسلك - في العصر الحديث - مسالك جديدة في طرائق الإفصاح والتعبير عن هموم الإنسان وتجاربه ومواقفه، لكن هذا الانعطاف

لا يلغي إطلاقاً الحضور الحيوي للمنابع التراثية التي شاركت في تشكيل ملامح قصيدة النثر العربية خصوصاً ما تعلّق بالكتابة الصوفية. ولقد أقبل أدونيس منذ فترة غير يسيرة على الإرث الأدبي طبعي جداً في الآداب العالمية كافة. وإذا كان الأمر كذلك، فإن تأثّر قصيدة النثر العربية بالنموذج الغربي لا يقطع الصلة بينها وبين ثراث اللغة العربية وأدائها. فإذا كان بودلير ومالارميه الفرنسيان قد شكلا بآنتاجهما منطلقات الحداثة في الشعر الفرنسي فهما قد تأثّرا بكتابات إدغار آلان بو الأميركي، وكذلك الأمر بالنسبة إلى مايكوفسكي الذي تشبّع بالحداثة الشعرية. ثم إن فصاً عميقاً لإنتاج دانتي الإيطالي وشكسبير الإنكليزي وغوته الألماني يقودنا

إلى الأدبي والفلسفي. وإذا كانت قصيدة النثر وجهاً من وجوه الحداثة وأقصى ما توصّلت إليه تجربة الشعر العربي في الوقت الراهن، فهذا لا يعني أن هذه الحداثة، التي تُعدّ "النثيرة" جزءاً منها، هي السبب الجوهرى الوحيد في ميلاد قصيدة النثر العربية. وبكلمات أخرى أقول إن الحداثة لا تتحقّق بتنكر المراء تراثه وتخريبه الجسور كلّها التي تؤدي إليه وتربط به، أو بالذوبان المطلق في كل القيم المُستجلية من فضاء ثقافي واحد وهو الغرب. لكن الحداثة الحقّة تنطلق من خلفية القراءة الجادة للتراث، باستثمار ما فيه من قيم، ومحاولة تكييفه مع المستجدات العالمية وتليين جوانبه دون تعصّب أو إنكار، مع الحرص الدائم على تجديد المناهج في مقاربته حتى تسهل سبل ربطه بنسيج الثقافات العالمية وأدائها المختلفة. أضف إلى ذلك ضرورة الخروج من عقدة المصدر الواحد.

وإذا كان لواقع الشعر الفرنسي قوّة تأثيرية عميقة جداً في تشكيل قصيدة النثر العربية وفي صياغة فضاءاتها الفنّية والجمالية فإن الزخم الفكري والأدبي في الثقافة العربية بكل ما ينطوي عليه من تراكمات كان من أهم الروافد والجذور التي غذّت قصائد النثر العربية وشاركت، بوجه من الوجوه، في نشوء هذا النوع الأدبي الجديد وتفاعلت معه بمقدار التفاعل الحاصل بينه وبين الحداثة الشعرية في الحرب وعلى رأسها حداثة الشعر الفرنسي التي يقف على ذروتها بودلير ومالارميه. ومن أجل ملامسة شيء من المناخات المشتركة والخيوط المتقاطعة بين قصيدة النثر وبعض الكتابات الصوفية لا بدّ من فحص شيء من نصوص هذه الكتابات ثم مقارنة أبعاد ما ترمي إليه تلك النصوص وما تنطوي عليه من أسرار بتلك التنظيرات والأقوال التي نشأت حول قصيدة النثر وحاولت التأسيس لها

كجنس أدبي جديد شقّ طريقه الفنّي بعيداً عن إيقاعات عمود الشعر وإنجازات شعر التفتيلة. يقول الحلاج: "سراج من نور الغيب بدا وعاد وجاوز السراج وساد... قمر تجلّى بين الأقمار كوكب برجه في فلك الأسرار أنوار النبوّة من نوره برزت وأنوارهم من نوره ظهرت وليس في الأنوار نور أنور وأقدم من القدم سوى نور صاحب الكرم بإشارته أبصرت العيون..."

العلوم كلها قطرة من بحر الحكم كلّها غرفة من نهرد الأزمان كلّها ساعة من دهره". الناظر في هذا النصّ يستطيع أن يدرك منذ القراءة الأولى أن فضاءه الفنّي لا يتصل بتلك الفضاءات التي كان يسبح فيها الشعر التقليدي حتى وإن بدت عليه مسحة المديح النبوي. وبعبارة أخرى، إن هذا النصّ يتأسّس على خلفية فكرية جديدة تُسمّى لدى المتصوّفة بـ"الحقيقة المحمّدية" (النور المحمّدي أو الكلمة المحمّدية). وعلى ما يبدو فإن هذه الفكرة لم تكن من انشغالات القصيدة التقليدية ولا من هموم القصيدة الحرّة. ومن هنا يتضح أن هذا النصّ يحاول أن يفتح أفقا جديداً للتعبير الأدبي، ويريد أن يسنّ طريقاً غير مألوف للإفصاح عن هموم الإنسان. وليس بكبير عناء أن ندرك أن هذا المسلك يتناغم ويتسق في مبدئه مع ما يدعو إليه شعراء "النثيرة" عبر إبداعهم وأحاديثهم

عن خلفيات الشعر الجديد؛ شعر الرؤيا والتجربة. وكتعليق بسيط على نصّ الحلاج نقول إن هذه الحقيقة المحمّدية تعدّ في نظره وفي نظر السادة المتصوّفة، أنصع مجلّى خلقي وأكمل حيّز مادي تجلّى فيه الحق. إن النور المحمّدي، كما يظهر خلال النصّ، هو أوّل التبينّات وأقدم المخلوقات ومصدر العلم الحقّ والحكمة. ومن هنا كانت له "مرتبة الجمعية المطلقة ومرتبة التعيين الأول التي تعيّنت بها الذات الأحدية" (انظر تعليقات أبو العلا عفيفي على النصوص لابن عربي، ج ٢، دار الكتاب العربي، بيروت). وهذا ما يمكن تسميته أيضاً: الإنسان الكامل. إن الأفق النائي الذي كانت تتحرّك فيه مثل هذه النصوص الصوفية قد أصبح يشكّل إحدى النقاط المشتركة بين مسلّكي الكتابة الصوفية وقصيدة النثر والكتابة الأدبية الجديدة الرافضة لكل وصاية قديمة، وقد

## قضية نقدية

وهو النوع الذي دأب على كتابته سان جون برس. وربما يقول قائل إذا نحن أقدمنا على إعادة ترتيب كلام الصوفية ورحنا نصبّه على شكل قصائد يصبح كل ما قاله ابن عربي وغيره من رجال الطائفة من كلام منثور، قصائد نثر. والحق أن هذا الطرح وجيه، لكننا أردنا، خلال سرد هذه النماذج أن نبين مدى التجرية قد أفاد منها كتاب قصيدة النثر في بناء أفكارهم وتشكيل آفاقهم الجديدة التي تتجاوز كون الشاعر مجرد تاريخ ومجرّد مزمار للواقع المعيشي والحوادث والأحاسيس المضجوعة. وإذا كانت تجربة الكتابة الصوفية جديدة كونها ترفض ما هو مشترك وما هو مستنزف، وتحاول خلق لغة داخل اللغة تستطيع أن تستجيب إلى عمق التجربة، فإن تجربة الشعر الجديد، ومنها قصيدة النثر خصوصاً، تحاول استثمار ما في هذه التجربة التراثية العظيمة من أفكار غير مألوفة في الثقافة العربية الممتدّة. وهكذا راح الشاعر الجديد على ضوء هذه التجربة السابقة يُفرغ الكلمات من شحنتها القديمة وتدايعياتها، مألثا إيّاها بمعان جديدة خسية لم تكن تعرفها اللّغة من قبل. كذلك كان الحال بالنسبة إلى الشاعر الصوفي الذي خلق معجمه اللغوي الخاص، حيث لم يعد الظلام مثلاً تقيضاً للضوء، وإنما أصبح شعاعاً آخر يتلألأ تحت أجنحة السواد. ولم تعد المرأة بموجب هذه التجربة شيطانا ومختزلاً للمحتوى الجنسي، بل أصبحت بيتاً للرحم الكونية وأكنف مجلّى لجمال الألوهية، ومن ثم تخلصت من كل الشرور والعناصر السلبية الداعية إلى ذمّها والتقليل من شأنها.

وإذا كانت قصيدة النثر - كما يقول عنها أصحابها - وحدة متماسكة وتأثيرها يأتي ككل لا كأجزاء، فإن ما لمسناه لاحقاً تنسحب عليه كل تلك الأفكار والأقوال التي رشت على أطراف قصيدة النثر العربية. يقول ابن عربي في "التجليّات الإلهية":

"للتوحيد لجةٌ وساحل والساحل ينقال واللجة لا تنقال والساحل يعلم واللجة تَدّاق... ورميت توبي وتوسّطتها واختلفت عليّ الأمواج بالتقابل ففتمعتني من السباحة فبقيت واقفا بها لا بنفسي ثم غشي عليّ ثم وقفت وأنا أرمد".

إن هذا المجتزأ من كلام ابن عربي، والذي أرسلته عمداً على شكل قصيدة، يمكن أن يُصنّف تحت عنوان ما اصطلح عليه بقصيدة النثر العادية الخالية من الإيقاع، عاجز لا يدلّ إلا على عاجز... ولم

يكن للعقل أن يعرف الله إلا بالله". ولقد عبّر ابن عربي عن هذه الفكرة فقال في "الفتوحات المكية": "العقل أقرّ خلق الله فاعتبروا فإنّه خلف باب الفكر مطروح". وإذا كان المتصوّفة قد تخطّوا العقل لعجزه واقتفاره وقصوره عن تلبية حاجة النفس، وجعلوا الخيال قفّة الفكر، فإن السورباليين كانوا شركاء للصوفية في هذه الناحية، حيث دعوا إلى تحطيم الوعي والشعور وعذوا العقل سجنًا للإبداع الحقّ وحائلاً دون ظهوره.

ومن خلال اطلعا على كوكبة من نصوص القصائد النثرية، خصوصاً التي رقمها أدونيس وأنسى الحاج، وجدنا هذه الكتابات تتجاوز كون الإنسان مجردّ تاريخ، متمامية مع إيقاعات الكون، ذاتبة داخل تنويعات الوجود وما يكتنفها من سحر وغموض. هذا اللون الجديد من الكتابة، بالرغم من كثرة المعارضين له، يفتحنا على اللامحدود، ويضيف شيئاً جديداً إلى هذا العالم، ويدعونا إلى صهر الآنأ ودمجها بالوجود، كما يدعونا إلى التخلي عن الحوادث والمجترّ والمشتترك، موقظاً المهجول فينا واللائهائي والخفي. وكذلك كانت الكتابة الصوفية لوناً خاصاً يُشير شوقنا إلى استنكاه السحر الذي يمتنع عن وعينا ويتخيّط تخوم العقل الذي لم يكن بوسعه، كما يرى جلال الدين وغيره من المتصوّفة، أن يستوعب جيّشان الوجدان وأمواج المشاعر الباغثة والمتجدّدة، ولم يستطع بصرامته ووضوحه أن يتحمّل عميق المعاناة وطوفان الخيالات التي تتداعى في كان العاشق الصوفي فتأخذه بعيدا عن الزمن الواقعي والاجتماعي. ودنيا الناس التقليدية المكزرة. هذا العاشق النوعي الثمل لا يشعر بتحقيق وجوده إلا خارج أحياز العقل والوعي. وإذا نحن تعمّقنا في تضاعيف الكثير من قصائد النثر ألفيناها نحواً يتقاطع كثيراً مع نسوج ما كان يرقّعه المتصوّفة من كلام وخطابات أدبية خارجة على القوانين والقواعد والمقاييس في أحايين غير قليلة. يقول أدونيس في كتابه الموسوم "زمن الشعر": "أعيش يائساً، لكنني يائس كشجرة، يائس كجبل، يائس كشلال، يائس كبحر... أعيش راسخاً أتطاول وأستشرف. أخسر أصدقا، أكتب أصدقا، هذا يفرحني. ثمة أشياء وعلاقات يكون موقعها أحياناً أكثر جمالاً من ولادتها. ذلك هو وحده القتل الضروري الجميل".



## ها قد اضطررنا، نحن معشر الشعراء، إلى الحديث عن الشعر والهويّات القائمة والممكنة. لكن بعد ماذا؟ بعد صفّ طويل يقف في مقدّمته الفلاسفة والابستمولوجيون والمؤرّخون والمترجمون والروائيون والنقاد. بعدما فسدت كلمة "هويّة" وأصبحت ضحية سوء استخدام أوصلها إلى فقدان معناها. إنها سخرية قدر قاسية، فالشاعر في حضارتنا أوّل من تحدث هويّته، دون أن يضعها تحت مصطلح مخصص. وكلّنا يعلم أن كلمة "هويّة" هي كلمة نهمة، مفترسة تنزّل إلى عمق بطنها كلّ معنى، كلّ شذرة فكرية، كل لون أو لباس، كل أغنية، كلّ شيء تقريباً. ولأننا، نحن المغاربة، ننظر إلى قضايا الثقافة من زاوية نظر فرنسية، فإن كل مصطلح لا بدّ من أن يُمضي خمس أو عشر سنوات من حياته القصيرة ويختفي، إلا إذا ظهرت قضية أو مفهوم آخر يُعشّشه، يأخذ بيده ليقطع مسافة أخرى. وهذا ما يجعله شبيهاً بالموضة أو بالصرخة.

ثمة شيء مؤكد: إن كلمة هويّة تُبرهن على أن العديد من المفاهيم وتطوّراتها ترتكز على سوء فهم. شأنها شأن كلمة "شعر" التي تقتزن بها في هذا السياق، بل والتي جاءت قبليها من حيث الترتيب، وذلك دليل أهميّة. فتعدّد معاني كلمة "شعر" يُثير الامتناع. شيء غير معقول، إنها، حسب هنري ميشونيك مثلاً، أصبحت تعني خمسة أو عشرة أشياء مختلفة في آن واحد. إنه تنافر أصوات لا يُحتمل. ثمة طبعاً المعرفة التاريخية للشعر كذخيرة، أي تاريخ الشعر في كل ثقافة. لكن مشكلة القصيدة في طور كتابتها هي في ضرورة امتناعها عن النظر إلى تاريخ الشعر، "لأنها ما إن تفعل ذلك حتّى تتحوّل إلى فعل ولع بالشعر يفود حتماً إلى تكرار الشعر الذي سبق وكتب".

في هذا السياق يرى ميشونيك أن للقصيدة عدوّان: الشعر نفسه، بمعنى شعر الماضي، والفلسفة بسبب مفهومها للغة، وكثرة اهتمامها بالمفهوم وتطوّره. وأسوأ ما يمكن أن يحدث للقصيدة هو ربط مصيرها، ووجودها، بمفاهيم بعيدة عنها، بل وأكثر تشبّهاً بالماضي منها، لأنها تدافع عن الماضي الخالص، وعن الحاضر الخالص، وعن المستقبل الخالص، لا عن ماضٍ أو مستقبل ممّوه في الحاضر.

إننا نصرخ في صراخ القصيدة، ونكتب في كلماتها. وحتى إن حاولنا العكس فإن الكلمات تتمسّك بأدغال لغة القصيدة. وبذلك فنحن لا نحتاج إلى كثير من الكلمات للتدليل على موقفنا. كيف نتحدّث عن القصيدة ونحن كما يقول الشاعر الفرنسي ليونيل راي لا نعرف كيف بدأت ولا كيف انتهت. إن كتابة القصيدة ليست أضرّاً بل طريق؛ مقاربة وسؤال.

لقد اضطر الشاعر إلى الحديث عن الشعر والهويّات الممكنة. وما قد شرع في الحديث رفقة هويّاته الداخلية: الباحث والمترجم والصحافي وعاشق الرواية الكبير. لقد بدأ واحداً وانتهى إلى أربعة. كلّ واحد يختلف عن الآخر. إنها هويّة مركّبة. ذلك لأنّي

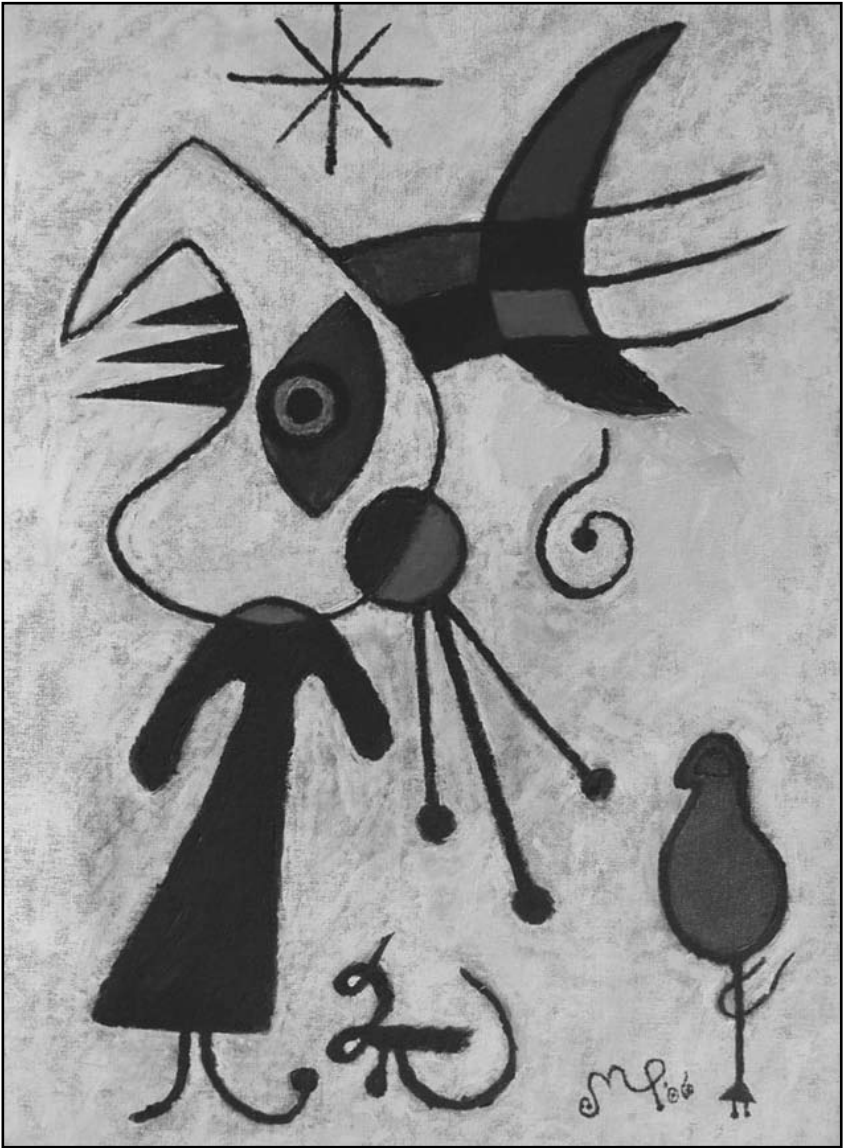
## الشعر ونشاط الهويّة

محمود عبد الغني

## رأي

لست أتانياً لا يهوى انقسام الشخصية. فكلمنا كُنّا فرداً كلما كُنّا جمعاً. أعترف أنني أجهل تماماً ما أقوم به، وبذلك فأنا شاعر. وأفكر في ما أجهله، وبذلك فأنا مترجم وباحث. كما أنني أحاول إدراك ليس فقط ما يقوله الأدب بل ما يقوم به أيضاً، وليس فقط ما يفكر فيه، ولذلك فأنا قارئ مدمن على الرواية، وربما بعد سنة أو سنتين ستعرفون أنني روائي أيضاً. هؤلاء الأربعة يحاولون إيجاد أسئلة تخفيها القضايا المزّينة. إنها الفسيفساء الساحرة التي وحدها الكفيلة بالقضاء على الاغتراب. الكفيلة وحدها بتقديم مغامرة الإنسان مع ذاته ومع المجتمع والعالم.

يرى الشاعر أن الهوية هي حفظ للنظام. هي دفاع عنه. لكن ماذا يوسع الشعر أن يفعل؟ إن الشعر لا يخلق إلا الشعر. والقصيدة في ذلك كلّه هي "الوحدة العليا بين اللغة



خوان ميرو أيضاً.

جيداً إلى الحياة السريّة التي تحياها الأجناس الأدبية التي لا تدمر بعضها البعض، بل تبحث في ما بينها عن درجة كمال تكاد تكون إلهيّة. وما الصراع وتبادل يخنق الهويّة هو التقليد، هذا الاختراق الثقافي الذي يدمرنا. التقليد في الفكر، في الفنّ، في الأخلاق، في السياسة، في الدين، وما نحن اليوم نعيش تجربة تقليد الله. هنا لا بدّ للشاعر من أن يكون ساحراً بكل معاني الكلمة.

ترجمة الشعر مظهر من مظاهر هويّته.

وفي هذا السياق تحدّث موريس بلانشو عن هويّة العمل الأصلي. استثناء الهويّة في ترجمة الشعر لا تقع في الأمام أو في الخلف، بل موطنها هو في التخوم بين القصيدة وبين انتقالها اللساني. وهويّة العمل الشعري بحسب فيرناند فيرهيسن: مصدر لا يستطيع بكل الطرق أن يبقى رهن ذاته، رهن المطلق. إذ إن القصيدة التي خضعت للترجمة هي في وضعية اللااستقرار، خارجة من سبات الكتاب الشعري.

إننا بتفكيرنا في الشعر والهويّة نكون قد خطوينا على درج فضائل كثيرة، أهمها أننا خلصنا الشعر من المعنى العاطفي الشائع. ومن المعنى القاموسي الذي يختزل الشعر في مجرد "فنّ صناعة البيت". علينا أن نكفّ عن وضع الشعر في مقابل النثر. وهذا أيضاً معضلة زائفة، لأن علينا أن نصنّت

السبوت 1 آب 2009

## نزهة في ذهن الفرويدي

فيء ناصر

"تنزّه في ذهني" هو عنوان معرض الـ هيوارد غاليري" في لندن لموسم معارضه الصيفية لعام 2009، حيث تستمرّ إدارة الغاليري في اختيار الفنّانين الحداثويين من مختلف بلدان العالم، ليعرضوا أعمالهم تحت عنوان واحد هو: "نزهة في ذهن الفنّان". الفنّانون هم: شارلس أيفيري (بريطانيا)، توماس هيرسشكورن (سويسرا)، يايوي كوساما (اليابان)، بو كرستيان لارسون (السويد)، مارك ماندرس (هولندا)، يوشيتومو نارا (اليابان)، جيسون رودس (الولايات المتحدة)، بيبيلوتي رست (سويسرا)، جيهارو شيتو (اليابان)، كيث تايسون (بريطانيا).

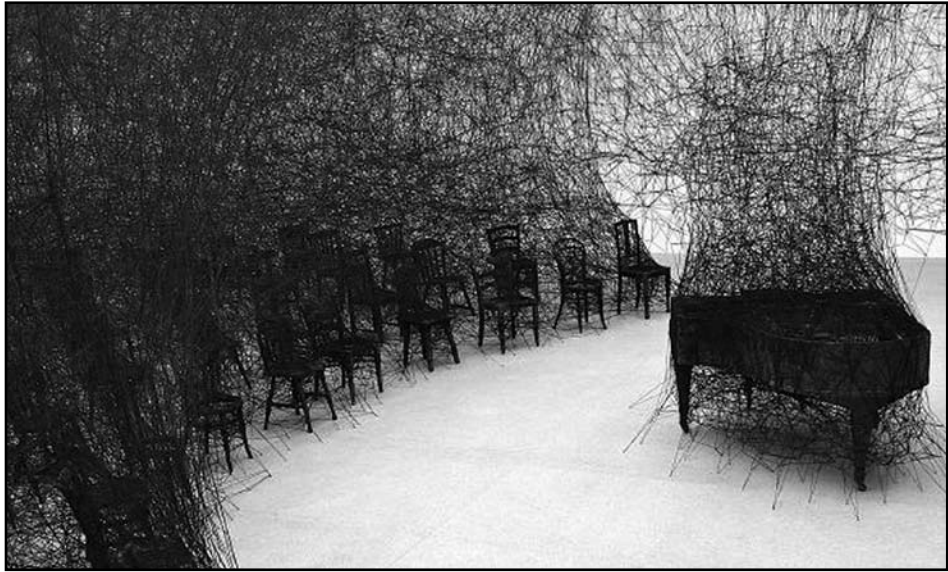
محتوى معرض هذا العام هو العالم الداخلي للفنان من مشاعر وأفكار وذكريات وأحلام، تتجسّد في أعمال فنية ذات ثلاثة أبعاد غالبا، تسلط الضوء على ذهنية المبدع وعملياته العقلية الإبداعية الذاتية التي قد تصطدم مع الواقع المعاش، جاعلة من الجدار الفاصل بين داخل الفنّان وخارجه شفّافا ومرئيا للجمهور. وكان العرض بمجمله حلقة مستديرة تبدأ من ذهنه لتتمّر في طريقها بذهن المشاهد وتنتهي في ذهن الفنّان مرّة أخرى. المعرض بلا شك يذكرنا بفرويد ويحيلنا على تقسيمه الباهر للنفس البشرية إلى ثلاثة مستويات جذابة جدا لأنها في غاية البساطة: الأنا والأنا العليا والهو. وكان هذه المستويات غرف ثلاث تفتح بفتاح واحد، وإذا كان من السهل تصوّر الخط البياني الفرويدي فمن السهولة أكثر القيام بذلك من طريق أعمال نحتية وفنية. وهذا ما يحصل في "تنزّه في ذهني" الذي سينتهي بك إلى التنزّه بين سلسلة من أعمال فنية مركّبة تستمدّ جميع ثيماتها وتمايلاتها

من عناء الحياة اليومية وحيلها وانعكاسها بالتالي على ذهن الفنّان – المتلقّي. ثمة أعمال مضرّطة التعقيد، كعمل الفنّان جيسون روديس (1965 – 2006) "أسطورة الخلق" الذي قد يجعلك تتعثّر من فرط غرائبيّته، فهو تجميع ضخم لآلات وأدوات الحياة اليومية: طاولات، كراس، شاشات تلفزيون، دلاء بلاستيكية، طابعات ليزيرية، مجلات إباحية، لعبة قطار تتدحرج ببطأ وتجزّ على ظهرها شعبانا، وملاحظات مدوّنة تشير إلى داروين تبين أن الفنّان الذي فارق الحياة وهو شاب قد قرأ الكثير. تعقيد جارلس إيفيري من نوع آخر، رغم أن هذا التعقيد يفيد في توصيل فكرته إلى الجمهور. فهذا الفنّان يشغل منذ العام 2004 على عمل ملحميّ أسماه "سكان الجُزر"، وهو مشروع موسوعي يتجسّد بجزيرة متخيّلة، وبكل كائناتها، موثقة في نصوص ورسومات ومنحوتات. الذكاء الذي يتفوق على المخيلة وليس الغموض هو ما ستستخلصه من أعمال إيفيري الفنية.

السورياليون، تلامذة المعلم فرويد، واجهوا اللغز نفسه: إذا كانت النفس البشرية غير منطقية، فكيف يمكن تدجينها والإفصاح عن أعماقها للاخره مفتاح الإجابة هو البساطة بالتأكيد كما في "أكواب الفرو" لميريت أبونيام التي تمزج شيئين متباعدين

## معرض

وتجعلك تنتفض من الدهشة، وليس التعقيد الفائض عن حاجة المتلقّي. ثمة أفكار ثقيلة أخرى لسيرورة عمل الذهن في أعمال كيث تايسون. عمله المركّب "رسومات حائط في إستديو" يشغل ثلاثة جدران ويتضمّن صورة مركّبة ضخمة للدماغ ومسوّدات من أعماله الفنيّة قيد الإنجاز، وتمثال يمثل الفنّان حين كان طفلا، ويرافق عمله تسجيل صوتي يشرح كلّ جزء والمواد الداخلة في تركيب العمل. السويسري توماس هيرسشورن (1957) يقول في تقديمه لعمله "رجل الكهوف" إنه يريد للمشاهد أن يتخيّل أنه في داخل ذهن يشغل 24 ساعة في اليوم، لذا فهو يبتكر أربعة كهوف متمدّدة توحى بتعرجات الدماغ، وقناة تتصل بها مصنوعة من الورق المقوّى ومن الأشرطة البنية اللاصقة. وفي كلّ كهف، سيواجه المتلقّي بصفّ مُنتقى من المعلومات والأشياء المختلفة والصور والساعات التي توشّر في الوقت نفسه في مدن مختلفة ودمى عرض مغطاة بورق فضي لامع إلى كتب ضخمة مرّتبة إلى أصابع ديناميت ونسخ من نصوص



عمل لليابانية جيهارو شيوتا (مواليد 1972) .

فلسفية لعدد من الكتاب. إنه يعيد تشكيل ذهنه بتراكيب حسية. في مقابل هذا التعقيد، تشدّك البساطة الغريبة لثلاثة فنّانين من اليابان. يوشي تومو نارا (1959) الذي عانى وحيدا من طفولة تعيسة أمضى معظمها في الرسم بلا توقّف ومتابعة أفلام الأطفال الكرتونية، "مرسمي" هو عنوان عمله ذو الثيمات الطفولية، وكأنه تذكّر وتنفّج تقليدي لحزن قديم، وقد ساعده فريق تصميم متخصص لإنجاز كوخ خشبي صغير، كإعادة تصوّر وخلق للرسم الطفولي للفنان ذاته. تتميّز أعمال اليابانية يايوي كوساما (1929) بالتكرارات الملخّة للثيمات نفسها، كالأشكال المنقطّعة والشبكات التي بلا نهاية. هذه الثيمات هي نتيجة معاناة الفنّانة الواقعية من الهلوسات منذ طفولتها، لكنها من جانب آخر توحى بصدى سؤال متجدّد عن الميتولوجيا والحقيقة. عملها "هوس التتقيط" جزء من سلسلة يمزّ الزائر له عبر ممزّ واسع ذي مرايا مملوء ببالونات منقطّعة ذات أشكال متغايرة وغير معروفة كأنها خارجة للتوّ من مسلسل الأطفال الشهير "تلي تابيز"، الممرّ يؤدي إلى شرفة من شرفات الغاليري التي تحوّل إلى اللون الأخضر البراق في الأرضية ومنحوتات منقطّة بالأحمر على شكل لعبة البولينغ.

هذا عمل تتماهى فيه الحدود بين الخيال والواقع، المتلقّي سيشعر بنوع من التيه والهلوسة في هذا الممرّ العاكس المنقطّ. اليابانية جيهارو شيوتا (1972) معروفة بأعمالها الغامضة والمتشابكة والمخيفة في بعض الأحيان، كالأنواب المحترقة، بيانو متفخّم وسرير مستشفى... وكلّها محاطة بشرائق معقّدة من خيوط الصوف الأسود. تراكيب تتحوّل إلى نقط بؤرية لا يمكن بلوغها لعالم الذهن المحاصر بشبكة حصينة ومركبة من خيوط سوداء توصل بين الذكريات والمشاعر، التذكروالنسيان، الحلم والنوم، الخوف المرضيّ من ظلام الموت، هذه ثيمات ترنّ بلا توقّف في عمل جيهارو. السويسرية بيبيليتو ريست (1962) معروفة بأعمالها المتخيّلة المركّبة التي تستعمل فيها تقنيات الملتي ميديا الحركية المختلفة والمستقرّة والتي تدمج الخيال بالواقع. عملها المعنون "ناعم، ناعم" عبارة عن فيلم مركّب يُعيد تشكيل المعرض ذاته أي "تنزّه في ذهني"، صور من أجزاء الجسم، قدم عملاقة، يد، صدر، فم وأذن تسبح وترقص في الفضاء وهي تستدرج المتلقّين

السبوت 1 آب 2009



بالاستعانة بالله والاستهداء بإياه والتوكّل عليه، يفتتح أبو عثمان الجاحظ إحدى أقدم الرسائل في مديح "اللواط" والمفاخرة به. رسالته المعنونة "مفاخرة الجوّاري والغلمان"

والغلمان" (دار الانتشار العربي) طريفة وعابثة وجريئة ابتدأها بالتبرير لتناوله مثل هذا الموضوع بأقوال أهل العلم والسلطة، فنقل عن أبي الدرداء قوله: "إني لأستجِم نفسي ببعض الباطل مخافة أن أحمل عليها من الحق ما يُمْلئها". وعن الشعبي قوله: "إن القلوب تمل كما تمل الأبدان، فابتغوا لها طرائف الحكمة". بل إنه ينقل بيتاً أنشده عبدالله بن عباس في المسجد الحرام وهو مُحرم يقول فيه: "وهنّ يمشين بنا هميسا/ إن تصدق الطيرُ نثك لميساً" وأكثر من ذلك قول عليّ بن أبي طالب حين دخل على بعض أهل البصرة، ولم يكن في حسبه بذاك، فقال: من في هذه البيوت؟ فقالوا: عقائل من عقائل العرب. فقال: "مَن يطلُّ أيرُ أبيه ينتطقُ به". وزيادة في حججه يروي الجاحظ أن بعض الصالحين كانوا يقولون في دعائهم: "اللهم قُوْ ذكري على نكاح ما أحللت لي". لا يقصد الجاحظ – كما يؤكد – الردّ على مَن أنكر هذه الأمور، ولكنّا لما ذكرنا اختصام الشتاء والصيف، واحتجاج أحدهما على صاحبه، واحتجاج صاحب المعز والضأن بمثل ذلك، أحببنا أن نذكر ما جرى بين اللاطة والزناة، وذكرنا ما نقل حُمّال الآثار وروثه الرواة، من الأشعار والأمثال، وإن كان في بعض البطولات، فأردنا أن نقدم الحجة لمذهبنا في صدر كتابنا هذا".

ينقل الجاحظ عن صاحب الغلمان قوله: إن من فضل الغلام على الجارية أن الجارية إذا وُصفت بكمال الحُسن قيل: كأنها غلام، ووُصيفة غلامية. قال الشاعر يصف جارية: لها قدّ الغلام وعارضاهُ وتفتير المبتلة للعبوب وقال والبة بن الحُباب: وميراثية تمشي اختيالاً من التكريه قاتلة الكلام لها زِي الغلام ولم أقسها إليه، ولم أقصُر بالغلام ويتابع الجاحظ استشهاده إلى أن يصل إلَى القرآن: "وأكثر من قول الشاعر قول الله عز وجل: «ويطوف عليهم غلمان لهم كأنهم لؤلؤ مكنون»، وقال تبارك وتعالى: «يطوف عليهم ولدان مخلدون، بأكواب وأباريق»". تقوم رسالة الجاحظ هذه على ما يشبه المناظرة بين صاحب الغلمان وصاحب الجوّاري، فكلّ منهما يقوم بتعداد مآثر "حزبه". يقول صاحب الغلمان: "إن أحدا لا يدخل الجنة إلا أمرد، كما جاء في الحديث: "إن أهل الجنة يدخلونها جُرّداً مكحلّين". والنساء إلى المُرد أميل، وله أشهى، كما قال الأعشى: وأرى الفواني لا يواصلن امراً/ فقدّ الشباب وقد يصلن الأمردا".

ويردّ على ذلك صاحب الجوّاري بالقول: "فإن الحديث قد جاء عن الرسول: "حُبّبت إليّ النساء والطّيب، وجعل قُرّة عيني في الصلاة". ولم يأت للغلمان مثل هذه الفضيلة. وقد فتنّ بالنساء الأنبياء عليهم السلام، منهم داود ويوسف...."

وفي "مناظرة" الزّنى مثلاً، يُعيّر صاحب الغلمان نظيره بالقول: "لو لم يكن من بليّة النساء إلا أن الزّنى لا يكون إلا بهنّ"، فيردّ عليه صاحب الجوّاري: "ما جعل الله من الحدّ على الزّاني إلا ما جعل على اللواطيّ مثله. وقد رُوي عن علي بن أبي طالب أنه أتى بلوطيّ، فأصعد المئذنة ثم رُمي منكسا على رأسه، وقال: "هكذا يرمى به في نار جهنّم". وحدث عن أبي بكر أنه أتى بلوطيّ فعرقب عليه حائطا. وحديث أبي بكر أيضاً أن خالد بن الوليد كتب إليه في قوم لا طوا فأمر بإحراقهم...."

ومن أظرف ما في هذه المفاضلات بين الجارية والغلام قول صاحب الجوّاري: "... الاستمتاع بالجارية أكثر وأطول مدة: لأنه أقل ما يكون التمتّع بها أربعون عاماً، وليس تجد في الغلام معنى إلا وجدته في الجارية وأضعافه. فإن أردت التفتيح فأرداف وثيرة، وأعجاز بارزة لا تجدها عند الغلام. وإن أردت العناق فالتديّ النواهد، وذلك معدوم في الغلام. وإن أردت طيب المأثى فتاهيك، ولا تجد ذلك عند الغلام. فإن أتوه في محاشه حدث هناك من الطفاسة والقذر ما يُكدر كل عيش وينغصّ كلّ لدّة".

## تراث

## بأقلّ حيلة ممكنة

<b>طارق عبد الواحد</b>	
I	أحبُّ أنْ أتمشَى في ذلك المَخْنَتِ سأصْبِغُ شعري بالفوشيا منذُ صباح الغد، إنه ليس شارعاً. إنه ممَرّ: أحبُّ أنْ أتمشَى في ذلك الممرّ. هو ليس ممراً. إنه زقاق... أحبُّ أنْ أتمشَى في ذلك الزقاق.
II	هو ليس زقاقاً، ولا ممراً، ولا شارعاً إنه خطأ... ليس خطأ معمارياً أو تنظيمياً أو عابراً بل خطأ في القُربى والمواريث والحقّ
III	ميراث أخت من أرض أبيها لم يقبل الأخوة أن تطالب به فتركوه لها على هذا النحو... وأمّي التي حبلتْ بي، ولم تتشهُون... والآن ... لماذا ليس لي وحةٌ فتركوه لها على هذا النحو... في الكتف، أو على الصدر
IV	وهذا النحو... ليس شارعاً ولا ممراً ولا زقاقاً إنه خطأ، وأنا أحبُّ أن أتمشَى فيه لا من كثرة الشبابيك عليه، عرفت ذلك بل من كثرة الحشائش التي تنبت على الجدران.
V	ورأيتُ نفسي مُساقاً إلى منضّة الإعدام، مشنقتان معلقتان لي، وأقرهما: ماما. مشنقتان...
VI	وكان الجميع يهتفُ بقتلي ولم أطلب الرحمة من أحد. ورأيتُ نفسي تلميذاً في الصفّ الأول يحاول الكلمات الأولى، ويعيدُ كتابتها، كي يحصل على "ماما" أجمل، فيحصل على العلامة الأثيرة، ويكونُ الأوّل في صفّه... لكنه يستمرّ في غيّه، طوال العمر، كابن عاق!
VII	بماذا تدعو لي أمّي الآن، حتّى تنهمر آلاف هذي الصور في رأسي، كالنيازك، فأصحو... أصحو... لكنّ السؤال كاللبن الحامض في فمي، كالتييس ينطج أضلاعي: لماذا اهتممتُ بكل شيء ولم أتعلّم كيف أنجو؟! أسمع صوت استيلا في السربير يأتي من الشقّة المجاورة كهدير الأزهار. بشرفي إذا لم

السبت 1 آب 2009

## الديوان الصربي

دع كلّ شيء يحدث لك: الجمال والفرع ريلكه

لا شيء يحدث لي أنتاءب، أو أتقدم في السن هذا كل ما يحدث

كلّ ليلة أرقص مع سبع سيّدات عرايا قدمان غير كافيتين للرقص مع واحدة منهن، الأجل على الإطلاق شاهيناز، التي عرفتها ستة أشهر وما زلت، منذ 15 عاماً، أجتزّها

كالشجرة الحبّ كالشجرة .

وأنت لقد أحببتك وأحببتني ولكن الرقصُ يحتاج إلى ساقين قادرتين على ارتجاله ولستا أحراراً، لنمدح الطائر مع ذلك ارقصي كل ما أردت الشيء الوحيد أن أرقص معك أن أعرف من أكون أرجوك ارقصي.

لم أعد أرقص منذ أَلمني ظهري، منذ عامين لم أكن أرقص أصلاً ولكني كنت أستطيع إذا أردت أعني أنني أتجاهل الرقصة الآن وأكون الراقص أترك الجسد في داخلي يحركه الهواء يفرّد رجليه ويغمض العينين يبدأ التّخفّف مِنّي ومنكم ثم يشرع في الطيران لا يحتاج غير معونة ذكرياته ليس بحاجة سوى إلى وجهه ليصعد سارقص مع السيّدات

الوضع واقفين والبحر يثرثر من تحتنا كم تمنيت أن تسترسل في هذه الوقفة حتى لو أصابني غضروف شاهيناز تستأهل والآن، وقد نفذ ما تمنيت في الظهر لم تعد شاهيناز تحدث

سرقص بطريقة مختلفة أن تترك كل واحدة منكن أشغال البيت، كلما تذكّرتها أن تتذكرني، على الأقلّ في النوم أن تحلم بي أن تصل معي إلى الرقصة المتشنّجة.

هل أنت بخير يا إيناس قامتك الطويلة، شعرك الذي أرقفته المكواة الفضول الذي تخفيه بين فخذيك وأصابعي الواقعة مثل خفر السواحل السيّارة المستعملة، بحثنا عن مأوى نعمل فيه ما خلقتنا لأجله الدفء ارقصي اعملي ما كان قلبي يعمله قديماً ارقصي األم تكن أصدقاء

كم مرّة صحت من نومي أفكر في الطريقة التي يحدث بها الفراق أو لماذا لم يعد يحدث لي شيء سوى أنني أبتعد أكثر لا شيء يدفعني إلى الماضي في العيش سوى تدفئة الفراش لحبيباتي ليعود، بعد لحظة، أبعد مما كان القبيلات التي أخّرتها في الماضي لم تعد تسعفني عندما تؤلمني الكأبة

## الخطف خلفاً

<b>محمد الموعي</b>					
صبيّاً لم يطأ قلقاً بعدُ أرخى طفولته على كتفيه ومضى ينتبذ في الماء مكاناً قصياً وصدف أن رأى الفصحى تستحمّ عارية تحت ضوء القمر تفرك النثر فينفر	كالنهد وتحلق بالموسى شعر القافية أشابه مسّ ما لم يكنه بات شبيهاً له وما بيننا حجابٌ يُسمّى اللغة	وبرزخ يُسمّى الألم قديمان والملح مُحَدَثُ بيننا فأغمي عليه أحدنا كالضجر يدربُ المطر على الصبيان والآخر كالمطر يدربُ الضجر على السقوط الحرّ.			



## كتاب

في ظلّ المنفى يستدعي الشاعر ظلّه المطرود ليمارس معه لعبته الأثيرة في غواية الأمكنة، يستدعي من خلاله وجدّه ورموزه ليواجه ما يهدّده في هذا المنفى، يزعم له أن الكتابة تشفّهُ، تمنحه صفة الرائي، وصفة الكاشف عن البياض. تلك الكتابة لا تعدو، رغم كلّ ضجيجها، سوى محاولة للتخفّف من أعباء هذه الهواجس التي تلاحقه.

الشاعر يكتب رغبته العميقة والسريّة، مفسحاً المجال لأنّاه الرمزية لتكون الباعث على استكناه هذه الرغبة التي كثيراً ما تتراجع إلى الداخل، تلامس التفاصيل الصغيرة الخبيثة والمتوهّجة، حراشف الجسد، شيخوخته، استعادة ما يراه الغائب.

في قصائد المجموعة الشعرية الجديدة للشاعر العراقي هاتف جنابي والتي حملت اسم "رغبة بين غيمتين" (دار الغاؤون)، تبدو رغبة الكتابة وكأنها الهاجس الذي يُدخله الشاعر في سلسلة من التوتّرات التي تجعله يحتفي بكلّ أشياءه البعيدة والقريبة، يحتفي بها لأنّها استعادة لذّته ولأنها شيفرا وعيه الذي يكتمل به مع العالم عبر ما يراه، وما تصحّ به كينونته السابحة بضجيج عوالمها الجوّانية وما تميل إليه وهي تحوّل رؤيتها العميقة إلى رؤية بصرية مشبوبة بأحوال ما يكشفه الحضور المضلّ والعياني.

قصائد المجموعة هي قصائد الذات، التي ترث الجسد وحراشفه المتناثرة، تتحدّث عمّا تراه، وما تهجس به، وما يمكن أن يتّصل بها، وهي لا تنحو إلى نزوع صوفيّ لاستغوار هذه الرؤيا، واصطياد هذا الهاجس، بقدر ما تجد أن حضورها أو بوحها هو بمثابة التصريح الصادم عن إماطة الشاعر لكل ما يحوطه من أقنعة كانت تضلّله في المنفى، وتمنح حضوره اللغوي الاستعاري قوّة مخادعة لا وجود لها إلا عبر اجتراح المزيد من الاستعارات والرؤى.

يقول هاتف جنابي:
"لم أرث من ذلك الجسد
غير حراشفه المتناثرة
ويديّين كمكنسة في عاصفة
وشفتيّن لشهقة منطفئة
لم أرث شباك الخديعة
شأن العناكب
ولا حتّى تأوهات عاهرة عابرة
ولا راجمات الغيب ولا بسالة النمل في مقبرة
كل أنة من زهيري
ترتدّ مرّطمة
بشارات السماء المُضلّلة".

هاتف جنابي يحرضنا على قراءته بقوة لأنه يحاول كسر إيهامية المنفى، وممارسة الهجرة المعاكسة إلى ذاته؛ ذاته المفجوعة بالاستعادة، ليستعيد عبر صوتها الخفيض، المهدّب، أصواته القديمة الضاخّة، لكنها الأكثر ألفة، يتلمّس أثرها، وحشتها، يتعرّف إلى لحظته المفارقة التي يصطدم فيها بعرائه الفادح عبر رؤيا يستعيد فيها وجوها غائرة، وأسماء أنقذته من الموت الوطني وأمكنة ويوميات شهدت اغتيال طفولته، تلك التي كنت تتبعه، تغويه، وتتسلّل إلى غربته الوجودية بنوع من الرهاب اللغوي الذي يُساكنه ويشاطره كرعب للحلول في جغرافيا الهجرات وعذاباتها واطمئناناتها المغشوشة ولغاتها المتبلبلّة المكتظة بحنين يتسلّل عبر شقوق ما يراه وما يكتبه.

رمزية البياض تبدو أكثر حضوراً في نسيجه الشعري، ليس لأنّه اللون الأصفى، أو اللون الغامض الباعث على الفراغ، وإنّما لأنّه المعادل الوجودي لتاريخ طويل من السواد الذي

استلبه وألقى به إلى أرض جيّياته وشيأطينه. ولعلّ نشيد برّابرتّه يحمل هو الآخر شيفرا نشيده الشخصي، الذي يتمثّل رمزية ما يراه الغائب، المنفى، المصاب بفوبيا الأعداء، البرابرة الذين لا يرحلون، والتي يشكّل لها، عبر توليف مسرحي، مشاهد تجسّد دراما لعنة اغترابه الوجودي والروحي؛
"في مملكة الفقدان
ومنفى النور الثمل
خلف إشارات أو كلمات تسعى
أنّ تُمسك بالريح المُفلّتة
بالنسر الضاحك خلف ضباب الوادي
أنّ تفتّح آفاق المعنى المتناثر في تابوت الحديقة
ما العتمة إلا ضوء مستتر في جيروت الغيب
ما العتمة إلا طمي يتقادّم في مرمدة النور.
حجر يطرق باب الرؤيا
نظّر مأسور بالصدفة.
أنا المأسور أم النظرة؟".

بهذا النزوع الذي يتعبّ فيه الشاعر شواهده الموغلة في جنابي من اغترابات لا "معمار للبراءة" فيها، اغترابات لا تنقذه اللغة من صمتها المروّع ولا تبرّر له الاستعانة إلا بالأمكنة التي يستعيدها بشراهة، لكنها تحرّضه على ارتكاب شهوة التذكّر:
"شيعته الطنّاطلّ والجنّ، قالوا
ولا أحد يعرف اليوم مرقده.
لا أبي قد رأى وجهه،
لا رعاة القبور ولا سزبروس.
هكذا،
فصلته الحياة لتسديد فواتيرها
دفعة واحدة.
هناك في البعيد
يُصبِحُ المُشهد طقساً قانيا
في أرخبيل الذاكرة

لحاضر يضيعُ في مزايل الذكرى،
وموت مؤجّل للعدوّ والصديق
حيث الرافدان
يلحسان ما تبقى من لعاب النهر
وأسمائه النافقة".

الشاعر يفقد في منفاه امتداده الذي كرّسه كوجه ضائع مغلول إلى المتاهة، هذا الوجه الذي كان سلّبه وجهٌ آخر شديد الغلظة، هو امتداد للعراق السياسي القديم الذي طرد أولاده من جنّته، تركهم ضالّين، ضالّجين، مرتبكين، يبحثون عن أوطان طارئة، أسقطهم في "النسق المقطوع" المانع عنهم جينالوجيا السلالة، وشهوة التواصل. تلك التي تحوّلت إلى مشكلة وجودية كرّست طرد أكثر من ثلاثة أجيال من الشعراء إلى مناف عشوائية. فضلاً عن أنّها تحوّلت مشكلة نقدية وتاريخيّة أسهمت في تكريس عزلة الظواهر الشعرية، وفرض أشكال من المهيمنات التي شوّهت جغرافيا الشعر العراقي المعاصر بين أرخبيلات المنافي وبين العزلات الداخلية والتي عزلتها قسراً عن موجّهات القراءة الفاعلة التي تؤسّس شرطها على أساس التعرف إلى كلّ وجوه التجربة الشعرية، خصوصاً أن تشكّل الظواهر الشعرية العراقية كان الأكثر ارتباطاً بحميمية التعرف تلك، والتي أصبحت جزءاً لا يتجزّأ من صناعة أسئلته واشتغال نقاده ودارسيه الذين اضطروا إلى صناعة غائمة كرّست طوال أكثر من عشرين عاماً نسقاً مقطوعاً لا يطمئن إلى شعراء الضفّة الأخرى الذين لم يستطيعوا للأسف أن يصنعوا نسقهم الهارب، بل اكتفوا برعب الحنين واستعادة غبار العائلة.

## كتاب

يعود الشاعر علي البرّاز في ديوان "بعضه سيدوم كالبلدان" (دار الغاؤون) إلى لغته الأم: العربية، بعد إصداره أربعة كتب باللغة الهولندية. إذاً هو كتاب عودة بعد قطعية مقصودة من لدن الشاعر. وغورنا في ثنايا الكتاب، ربّما يوصلنا إلى أسباب هذه القطعية وجدواها. لكن أي عودة هذه بعد غيابٍ طويل؟

## علي البرّاز طالباً للسلامة للموج

## علي شبيب ورد

التنوّع متون النصوص الماثلة للفصح، في أنساقها العلامةية، وهذا التنوع في التشكيل الأيقوني للسواد على البياض، يتمثّل في: كلمة، جملة، مقطع، متن. فلربّما يتشكّل السطر من كلمة، أو يشكل تجاور الكلمات جملة قصيرة أو طويلة مدوّرة بسطور عدة. وقد يشكل التتابع العمودي للجمل مقطعاّ يتباين في هيئته وطوله، ولربّما يجيء المتن متوحّداً في مثوله، دون مقاطع. وهو بهذا التنوع لبنية النصّ العلامةية، يحاول كسر الرتابة الاتصالية، مخافة أن يهيمن الملل، في فضاء التلقّي. وربّما يبدو هذا طبيعياً بالنسبة إلى أي شاعر، يبحث عن كفاءة بثّ في عملية الاتصال والتلقّي. لكن هذا الاهتمام الاشتغالي بتنوع النسق العلاميّ، يحيلنا على القطعية المقصودة التي أشرنا إليها سلفاً. تلك القطعية – الزمكانية – مع سكونية الفأث ورتابته، وعذابات شراسة أحداثها، ومعاناة متاعب المواجهات مع شخصه. كما أنّها قطعية تجربة وعزلة مشغل، بحثاً عن خصال فرادة ومنطقة انزياح عن المألوف، وذلك بانصراف تام عن محاكاة النسق العلاميّ ذي الخطاب الصوتيّ. وهي قطعية رؤية فلسفية لمعضلة وجوده، حيث يتحوّل فيها مشروعه الكتابيّ إلى معادل موضوعيّ مقنّع لتوازن الذات مع العالم. وقطعية بحث عن نصّ يتخادّم فيه حضوره البصري مع كنهه الدلالي، لتحقيق كفاءته الاتصالية، التي هي مبعث سعادته وجدوى وجوده؛ "أيها السطح ضغّ العمق شرطاً بسطع، أيها العمق أنكرُ ملاحه عقيمة وشذ الرحال إلى رياح نادرة، أيها السرور رفرف على هوى من جعل جوع المصائر كفايةً له وسمّى النهر ببلله لا بجريانه المقدّر من سواه".

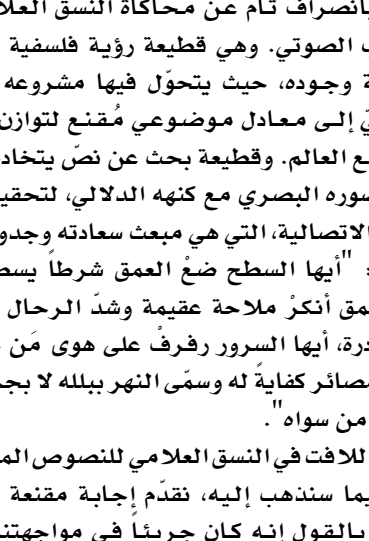
لكن ما اللافت في النسق العلاميّ للنصوص الماثلة؟!
لعلّنا فيما سندهب إليه، تقدّم إجابة مقنعة للسؤال أعلاه، بالقول إنّهُ كان جريئاً في مواجهتنا بجملة طويلة مدوّرة. ليس هذا فحسب، بل إنّهُ ذهب بعيداً في جرأته، ليقدّم لنا جملة متشظية لأنساق علامية شتّى. إنّها جملة شعرية طويلة، جامعة لتجاورات جمل قصيرة، منفتحة على بعضها البعض، رغم وجود إشارات تفصل، كالفوارز وسواها. والشاعر إذّ يعتمد إلى ذلك، إنّما يضع التلقّي في مفترق طرق، فالذائقة الواهية (الأكبر كمّاً) ربّما تكون غير ودودة مع نصوصه. وهو على ما يبدو، لا يعقد آمالاً على الذائقة الخام التي لم تتخلص بعد من عبادتها لنصوص النسق العلاميّ المتعكّر على بلاغة الخطاب الصوتيّ. لا بل من المؤكّد أنّه متحسّب لذلك خسارة اتصالية مع الذائقة الباحثة عن نصوص لا تحتاج جهداً لفهم شيفرات أنساقها العلامةية. بينما الذائقة الفطنة (الأصغر كمّا) تكون عكس ذلك، فتتعامل مع الأنساق العلامةية لنصوصه ببصيرة تأمّلية منتجة لنصوص التأويل القرائي. حقاً نحن نواجه نصوصاً بشبكة علامية مثيرة للانتباه، لما تتوافر عليه جمل متونها من تجاورات لافتة بين مكوّنات متباينة، منفتحة على بعضها البعض. حتّى يخيل للقارئ أنّه أمام لوحات تشكيلية تتبارى في عرض مفاتن مكوّناتها البصرية، بتجريد تعبيريّ واخز للذائقة والعالم معاً: "يعوزني الآن؛ نارُ علاقتها بالدفء مرضوضة تشد الحرائق دون فوائد أخرى، شلّ يتنزّه، عريّن يخلو من الرافة، سطو علنيّ على الإخلاص لا يعطش لنصوصه، دهشة لا تتخفّر كأنّها عبوة".

تأويل النسق الدلالي:
تأمّل ثانٍ
الذائقة ذات البصيرة التأمّلية، ستعمل حتماً، على تنشيط متحفها الخيالي، لملاحقة شبكة إحالات النسق العلاميّ على النسق الدلالي، بشتّى علاقاته المرجعية. وعلى المستوى الدلالي، فالمخيّلة الشعرية تورّطنا لمشاركها في لعبتها الكتابية، وهي تعرّض لذات فطنة قلقة، وضائّة بوجودها القسري في عالم مريب. إن الغور العمودي في ما وراء النسق العلاميّ، يوقع التلقّي في شبكة أنساق

دلالية منتجة في إحالاتها لعوالم الخفاء، تلك المنضّدة صورها في مخيال الشاعر. والتي أسهمت بدرجات متباينة، في أدائها المؤثر، لتأثيث هذا النوع المحتدم للنسق الدلالي، المُفضّي إلى تهشيم أفق التلقّي، كيما يُعيد النظر في مسلّماته، سيما وأنّه متورّط في فضاء شعريّ متعدّد العوالم بفعل تعدّد المثلّث التنافسي والإغوائي للصور الشعرية أمامه. وعورة تضاريس حياته الفائتة، في بلاد متمنّعة على محبّيها وطبيّعة لكاريهها، منحتة جلدًا للتكيّف مع الآتي: "عرفتُ أخيراً كيف أفتح نافذة على مجاعة أعراس لا يكتفي نهمها من الزينة. أنا نزعة ملوّنة كالأيّاد. معي أزهار لا تقع في الصدا".
إن ذات الشاعر في تشظيها الفنّي إلى ذوات جديدة تسبح في عوالم النصّ، تكشف عن قلقها الوجوديّ إزاء عالم غير مطمئنّ. عالم يراه البرّاز من خلال بلاده التي تعلق فيها الدنس لتتّويه البراءة، وتسلطّ فيها القبح على أعناق الجمال. بلاده التي رغم قطيعته لها، ظلّ مكبّلاً بقيود حبها، ومحتفظاً بطقوس التصاقه الوجداني بها: "سأهرع إلى القواميس لتوصيف البلاد؛ ما حدودها ما حقوقها. يصونها الأموات ويخونها الأحياء، تلك هي قوانين حفظ الإرث، ثديّ مدّسن هي البلاد، كاهنٌ اشياقيّ إليها". ولعلّ البلاد بكلّ ما تستبطنه دواخله عنها من مشاعر متباينة، هي المحرّض المركزي لمعظم قصائد الكتاب المائل للفصح. فالمنافي مع ما توفّره للشاعر من حزية، لحراك مشغله الكتابيّ صوب التطوّر، نظلّ غير قادرة على طرد انشداذه الروحي إلى الرحم. وكيف لا وهي حاضنة تشكّله وصباه ونضجه، حيث أولى المحبّات/الإشارات/الكلمات/القراءات/الصداقات/التساؤلات وسواها؟!
وها هو يُجري كشفاً احتفائياً لعلاقته الحميمة بالشاعر الراحل عقيل علي في وصفها علاقة توحّد وجداني ومعرفي: "هذه المغنّي الشاسع المكان، الطائر وحده من يناله/ هذا الذي بعضه سيدوم كالبلدان/ كالنا من اللحاء الذي وجوده بالإملاق".

تأويل المغامرة السياقية:
تأمّل ثالث
يشير المستوى الدلالي كذلك إلى أنّ المخيّلة الشعرية أنتجت نصّاً جريئاً في انفتاحه السياقيّ على الحسنيّ والذهنيّ معاً. وهذا المنحى الشعري، عادة ما يكون محفوفاً بخطر الارتماء في أحضان الفكر والفلسفة، طارداً عن الشعر طقسه العاطفيّ. غير أنّنا لمسنا تفوّقه في إجراء موازنة منتجة، بين طرفيّ المعادلة المتنافسين (الأحاسيس والأفكار) في مغامرته الاشتغالية هذه. فالجملة الشعرية معمولة بعناية تقضي إلى تكثيف دلاليّ ذي تشفيرات إيحائية، تفتّح على فضاءات رؤية فلسفية، لكن ضمن مناخ حسّي متمتع. بمعنى أنّه عمد إلى شحن الجملة الشعرية بمحمولات فكرية متوهّجة بطاقات معرفية، لتنتاهي وبلاغة الحكمة في الكلام المأثور، إنّما بشاعرية عالية: "وحدي في السهوب أرعى بأسك/ وأنصتُ إلى ما تثيره الدهشة في الترحال/ إنّها النار تُضرم العبارة/ وتصنع من الدخان سلّة من الرحيق/ هل تجني الثمار والبرعم ما زال في ازدهاره؟/ أيها الموج وحدي أريد سلامتك".

اللغة في تجاورات مفرداتها تنتج مفارقة دلالية، ذات بُعد معرفي، كما أنّ الاقتصاد في التركيب اللغوي للجملة الشعرية، يؤثّر غني النسق الماورائي. وربما يبدو هذا النسق مشوباً بالغموض أحياناً، بيد أنّ التأمّل القرائي الجاد يفتّت الغموض، ويفتح مغاليق البنى الدلالية، صوب تأويلات شتّى. وهذا ينسحب أيضاً على التنوع الدلالي لجمل المتن الشعري، وهي بهذا المثلّث التنافسي المربك لأفق التلقّي، والذي يتطلّب حسن قراءة وفطنة. الشاعر في عمله يهدم تصوّراتنا السابقة عن النصّ والعالم، لبناء تصوّرات جديدة قابلة للتحوّل في قراءتنا اللاحقة المحتملة له. وكذلك لأنّه يضعنا أمام تنوع مشهديّ متنافس في تبايناته الدلالية، ومتغيّر في تحولاته الإيحائية، في تعاقبية متواصلة على طول المتنّ الكتابيّ: "استريني أيّتها الغضة/ من وردة تندلع سخاماً/ أملي في التراب ما نفع الذهب المُقوّى/ خارجُ لأنّه لا يُهادن هذا الذي أفكّر فيه/ ليس لديه أسنان ليجعلها أدوات للصداقة".
قراءتنا لنصوص هذا الديوان ستدوم طويلة، لأنّها تستبطن أسرار لعبة الكتابة الشعرية الجادة، المستنيرة لكلّ مخصبّاتها المرجعية، على المستويّين المراني والمعرفي.





## أحدهم، في

أحدهم، في غرفة هي الطابق الثالث، في منطقة مخالفات، يعزف على عوده. في الأسفل، مراهمقو الحارة يتبادلون، بصمت، سجارة طلبوها من عابر ليس في علبته سواها. على سطح مجاور ظل فتاة، تلتمع دموعها عاكسةً أضواء السيارات من الأتوتسترد القريب. وفي البيت المقابل شيخ يتوضأ على مغسلة البرندة، تلتفحه التقاسيم فيفتي لنفسه بقضاء الليل على كرسي مع كوب شاي.

أحدهم... هناك، في تلك الغرفة، في ذلك الليل، يرمم بالموسيقى غرفة ونفوسا آيلة إلى السقوط. أصعد السلم الموسيقي فأرى عوداً، مجردّ عود، يسكن غرفة هي الطابق الثالث، ويهده الطريقة يدفع إيجار الليل عن سكّانه.

## غرفة هي

## الطابق الثالث

إن فكّرتَ بنهر من أجل اللقاء رسالة في زجاجة لشخص ما، علها توجي له بحكاية لم تستطعها. أو إن استولتَ عليك فكرة البزبة، وجئتَ لتسكن كوخا في غابة، أو تخيم في جزيرة، فقط لتجريب معيشة الحيوانات أو الثنيات... أو إن حلمتَ بقطارات... ببواخر... أو حتّى بعربات تجرّها الخيول لمجرد أن تذهب بلا سبب. أو إن رغبتَ في الرقص أو الغناء أو العزف على البيانو، البيانو تحديدًا، في شقة هادئة، بصبحة امرأة تعرّفتها تواء... ستجد أن الأجانب فعلوا ذلك من زمان قديم... حتّى الركض وراء الفراشات... مجرد ركض ومجرّد فراشات... فعلوه. كذلك إطلاق الطائرات الورقية، أو الألعاب النارية ملء السماء... مهما فكّرتَ ورغبتَ وحلمتَ... لن تجد شيئاً، فالأجانب، استحوذوا على الدنيا كلّها...

كلها... ولو غضبتَ وأردت الخروج برشّاش على الناس... أو خطر لك أن تبول من البرندة على المازة... أو إن فكرتَ بالانتحار سقوطاً من ناطحة سحاب... أو جاءتك نزوات شيطان وسعيتَ إلى تفرّيقها باغتصاب فتى متشرّد... أو بتكسير ركب عجوز أعمى يبيع العلكة على الرصيف... أو يقتل عاهرة بعد تفجير مؤخرتها... لن تستطيع... فالشرّ، حتّى الشرّ احتكره الأجانب...

لك القول فقط هم يفعلون... ولسانك لا يلوك سوى عجمة، فاللغة مرهونة للأجانب...

الأجانب، سيّاح الأحياء القديمة ووجوه المحطات الإخبارية وأبطال الأفلام...، لهم ما نراه وما لا نرى... الليل لهم والنهار... الأرض والسماء... الدنيا والآخرّة... لهم كل شيء أرادوه أم لم، حتّى نحن لهم، مع ذلك لا نعرف اسمنا إلا حين نسمّيهم أجانب... لكننا لا نعرف أيضاً لماذا نسميهم أجانب!

<b>فيفا 2006</b>
جعلتُ منّي أحد عشر لاعباً على شاشة مسطحة... هي أقصى ما جاد به الحظّ. ألعب... ألعب... <p>أمري لي، والآخرن دمي متحرّكة خيطانها بأيدي دمي متحرّكة أخرى.</p>

ملعب ترابيّ لخمسين ولدأ نصفهم حفاة، وأقلهم يحلم بإنزال هزيمة بالبرازيل. الكأس اليوم علبية بسكويت، وثمّة حكم محايد جداً حتّى يستلم الكرة أولاد عمّه. وأنا في فريق سمّاه المبدرب على اسم فتاة لم تحبّه، حتّى سحله أخوها على طول الملعب، وبلّعه التراب والحصى، لتصبح ساعتئذ "فريق القادسية"! أجعلها حربا على كل، وعلى لا، شيء... على سوني وأديداس وكوكاكولا... على الذين صاروا بالملايين...

وعليّ أيضا. فتحتُ ساقبها وعضّت على الوسادة بأسنانها البيضاء اللامعة. كانت الضيفتان في البيت تشاهدان فيلماً قديما. أحدهم يجمامته، وريثما يغطي لحمه تكون الهجمة المرتدّة حقّقت هدفا، ليعلو صوت معلق، يجلس على حجر وفي يده عصا على هيئة مايكروفون؛ «اكتشفت مؤخرة الهذاف... تأمل يرمك الله... لحظات وتصبح المباراة حربا. كرمى لزين الدين زيدان اختار الفريق الفرنسي... أنا مثلهم

من ريف العالم إلى مدينته ودائماً ينكرُ ما يصنعه الفقراء والمهاجرون... والمحروس بعيون الأمّهات، فريقنا، لا يجيّد سوى الهرب. لا نستطيع انتزاع ضربة جزاء عادلة، ولا تأكيد التسلّل في هدف ضدّنا. يطردوننا بالحجارة حين نريجّ، وإذا لم تلعب كاحتجاج على استوطاننا. يأخذون أسرى من الفريق. في آخر مرّة قلنا نلاعبهم ونخسر، لنحرّر أسراننا ونكفّ البلاء، كذلك طردوننا...

هنا أمري مطاع...: "جلد الحرّاس يا هنري"
بالدبل كيك بالراسيّة ابصق على الشباك يا تريزيكيه"

صار اللاعبون في الثانوية. كأنهم كبروا هنا. المدافع ما يزال يواصل مهمّته في تكسير أكبر عدد ممكن. الظهير الأيسر ينحسر فيبول على خطّ التماس. الحارس في نهائيات دوري المنطقة يخبئ نصية «جنّ اللذيذ» خلف خشبة القائم غير مبال بالهجمات الخصم. والخال، لاعب خط الوسط، يصفع ابن أخته، قلب الهجوم، فهذا الأنانيّ يسجّل الهدف تلو الهدف، دون تذكر الخال بواحد، أسجّل الأهداف بيزيزو، وللمعلّق الجثير: كوو لا تكفي ركلات الآخرين عليّ كرمي مستباح؟ أين غاليلانو؟ لوئنني الوغد بكتابه «كرة القدم بين الشمس والظل»، ولم يحضّر لي لو مباراة واحدة! تعال هذه رغباتك أيها الكاتب، كفك صياحا على المدرجات: «لعبة جميلة حباً بالله»...

أتوجّ يومي بكأس وأنام... <p>وها نحن نفزر طابات الأولاد الذين يلعبون قرب نوافذنا.</p>
--

## الديوان الصربي

## أصوات مخنوقة

<b>ميلاد فايزه</b>
في ظلام الغرفة الصغيرة فتحتُ ساقبها وعضّت على الوسادة بأسنانها البيضاء اللامعة. <p>كانت الضيفتان في البيت تشاهدان فيلماً قديما. أحدهم يجمامته، وريثما يغطي لحمه تكون الهجمة المرتدّة حقّقت هدفا، ليعلو صوت معلق، يجلس على حجر وفي يده عصا على هيئة مايكروفون؛ «اكتشفت مؤخرة الهذاف... تأمل يرمك الله... لحظات وكانت يداي تشدان خصرها. بينما يعبر نهري جبلا داخلها في حركات دائريّة حارقة. شذني حبيبي أكثر، تقول، وتدفن صوتها في حُمرة شفاها وعينها المغلقتين على ضوء البدايات.</p> <p>لا لغة لوصف التفاصيل. لا وقت لتأمّل ما حدث في الظلام.</p> <p>سقطنا متعانقَين غارقَين في العرق وبخار الجسدين المنهكين من الجري والصراخ.</p>
هنا أمري مطاع...: "جلد الحرّاس يا هنري" بالدبل كيك بالراسيّة ابصق على الشباك يا تريزيكيه"
<p>صار اللاعبون في الثانوية. كأنهم كبروا هنا. المدافع ما يزال يواصل مهمّته في تكسير أكبر عدد ممكن. الظهير الأيسر ينحسر فيبول على خطّ التماس. الحارس في نهائيات دوري المنطقة يخبئ نصية «جنّ اللذيذ» خلف خشبة القائم غير مبال بهجمات الخصم. والخال، لاعب خط الوسط، يصفع ابن أخته، قلب الهجوم، فهذا الأنانيّ يسجّل الهدف تلو الهدف، دون تذكر الخال بواحد، أسجّل الأهداف بيزيزو، وللمعلّق الجثير: كوو لا تكفي ركلات الآخرين عليّ كرمي مستباح؟ أين غاليلانو؟ لوئنني الوغد بكتابه «كرة القدم بين الشمس والظل»، ولم يحضّر لي لو مباراة واحدة! تعال هذه رغباتك أيها الكاتب، كفك صياحا على المدرجات: «لعبة جميلة حباً بالله»...</p>
أتوجّ يومي بكأس وأنام... <p>وها نحن نفزر طابات الأولاد الذين يلعبون قرب نوافذنا.</p>

السبت 1 آب 2009

## في أن...

## علاقة غريبة تلك التي

جمعتني بالشاعرة السورية الراحلة أمل جراح، لجهة أننا تعارفنا وتصادقنا بعد موتها. الفضل في ذلك يعود إلى رجل عرف كيف يُبقِيها حيّة هو زوجها الروائي ياسين رفاعيّة، الذي ملأ بيتها بورود الألفة كما كانت تحبّ، كما جعل صورها في كلّ ركن من ذاك المنزل الدافئ الذي يُشبه كتاباً عتيقاً، وحرص على الاعتناء بأزهارها على شرفتها في آخر شارع الحمراء.

لذلك اضطربت حين أعطاني رفاعية، ذات ظهيرة، مغلفاً سميكاً اصفرّت أوراقه قانلاً بلهفة: "هذه مخطوطة أول رواية كتبتها أمل حين كانت صبيّة يافعة، وجدتها أخيراً بين أوراقها وأريدك أن تقدّمي لها" (كانت الرواية قد حصلت على "جائزة مجلة الحساء" للعام 1967، لكنها – ويا للغبن – لم تُنشر حينها).

شذني حبيبي أكثر، تقول، وتدفن صوتها في حُمرة شفاها وعينها المغلقتين على ضوء البدايات. لا لغة لوصف التفاصيل. لا وقت لتأمّل ما حدث في الظلام. سقطنا متعانقَين غارقَين في العرق وبخار الجسدين المنهكين من الجري والصراخ.

خلق السماء والغابات وبني آدم في ستّة أيّام وفي اليوم السابع لم يسترح. شرب كأس النبيذ على عجل، ثم رسم الشفاء الوردية بغصن من شجر الكرّز. أعطى العيّنَين لون الغابات في ليل صيفيّ، وكوّر على المصدر نهديّين من عسل وتوت برّي وحليب وقال للنهر بينهما: فلتنجّر شفاه منّ ذاق ثمارها جنوباً حتّى حوض النبوءات لا ريح هناك، أو عاصفة. سنابلٌ من القمح وعصافير تطير فوق رأسها، جبال تصعد وأخرى تغور أصابع تتقاطع، وعرق يقطر من سقف نديّ.

لم يسترح في اليوم السابع بارك عواء الذئبة في دمائها، إغماضة عينيّها، وارتعاشة أصابع نبيّ يزرع ضلوعه في فردوسها.

## صبيّة الجنّة

## بشعرها

## الأشيب

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

## الجنّة

التي حاكمت بها أمل الخمسينيّة أمل الشابة: فقد أخضعت الكاتبة الرواية في ما بعد إلى تشطّيب عشوائي طاول كل ما يمكن أن "يخدش" حياة أدبيا مستجداً لديها، ليس فقط من حيث تغيير "الديكور" (استبدال النبيذ بالكولا مثّال صغير على ذلك)، بل أيضاً من حيث إفراغ العبارات من شحناتها العاطفية الصادمة، من خلال استبدالها بأخرى أكثر احتشاماً، ف"شاد" تصبح بعد تهذيبها "غير طبيعيّ"، و"أشتهيك" تصبح "أتمّناك"، و"نشوى" تصبح "خجلى" وهكذا دواليك، وصولاً إلى شطب مشاهد كاملة من الرواية، وإقحام صورة الأمّ المرتدية الأبيض المؤنبة لابنتها داخل الحبكة (هي في الواقع صورة أمل الرقيبة نفسها).

حقيقةً، وقعتُ وأنا وياسين في حيرة، فرواية كهذه مصيرها النشر في النهاية، لكن هل يمكن مسايرة أمل الرقيبة التي أعملت قلمها تشطّيباً وحذفاً عشوائياً في حبكة إما أن تكون جريئة وإما أن ينتفي المشروع من أصله. إذ لا سبيل إلى إلباس موضوع مستفزّ لمجتمع محافظ في حينها، لا سبيل إلى إلباسه الحجاب على هذا النحو.

في النهاية طبعاً انتصرنا لأمل الشابة، تلك التي استعارت قلم حبر من دفاتر المراهقة، وكتبت مسودّات الرواية على ألواح المدرسة الثانوية بعد انتهاء الحصص، ثم محتها على عجل: تركنا أمل البريّة على سجيّتها، عملاً بنصيحة قدّمها لها يوماً صديقها الشاعر نزار قبّاني.

ها هي إذا لوليتا الدمشقية تخرج اليوم إلى النور خالعة غلافها الأصفر العتيق، ومتمرّدة مرّتين: مرّة على التابوهات، ومرّة على أمل الرقيبة. رواية توضع بصيغتها الأولى بين يديّ القارئ، وبين يديّ من سيجهدون كالعادة في تقفي أثر السيرة الذاتية، لا سيما وأن البطلة شاعرة ومصابة بمرض القلب أيضاً على غرار الكاتبة (حتّى أنا تصوّرت أن ذلك الأب لم يكن سوى صورة لزوج الشاعرة ياسين رفاعية نفسه).

لكن، وبعيداً عن أي إسقاط كان، لا بدّ من ملاحظة تلك "الراحة" التي كتبت بها الرواية، هذين الاسترخاء والترف الشبهيّين إلى حدّ ما بأفلام الأبيض والأسود. لأنه ثمة غياب للعالم الخارجي تقريباً في السرد: ثمة انكفاء إلى داخل البيت الأبوي الذي يشكّل جنّة صغيرة تحمي البطلة الخائفة من عاصفة ما في الخارج (تقول البطلة في نفسها مخاطبة الأب: "كل ما هو خارج ملابسك لا

## السبب

أعرفه". وتضيف: "كلّ هذا العالم يحترق خارج منزلنا"). وما خروجها من هذا البيت إلا حجة للاشتياق والعودة. ولعل تعلق البطلة المرضي بأبيها ليس سوى نتيجة لهذا الانكفاء الذي يوئد لديها رغبة مستميتة في الدفاع عن حدود المملكة الصغيرة، من هنا تخشى دخول أي أنثى أخرى إلى هذه الجنّة، سواء أكانت على شكل صورة (صورة الوالدة الميّتة التي تقتنص الفرصة لإزالتها) أم على شكل صديقة أو خادمة.

هل يسعنا القول إنها رواية الانكفاء داخل الرحم إذا؟ لعل لفظة "رحم" ليست دقيقة لأن التعلّق موجّه إلى الأب هنا، لكن هذه اللفظة تحمل في جرسها ما يعبر أفضل تعبير عن واقع العمل. فالبطلة تسعى إلى توسيع جدران البيت الأبوي ليصبح بحجم عالم كامل (الكاتب الأميركي هنري ميللر يجمع بين الجنّة والرحم أيضاً معتبراً الأخيرة أجمل مكان في الكون)، لتعود بشكل من الأشكال إلى عمق العمق، إلى حيث لا شرائع أو قوانين من أي نوع. وبما أنها تنشئ جنّتها الخاصة فهي بالتالي ترجع ببشريّتها إلى البعد، حيث الإنثا والذكور محدودين بشكل يصبح معه "السفاح" ناموساً طبيعياً (تقول البطلة في أحد مونولوجاتها: "مجانين الذين ينادون بالقيم والتقاليد، الحياة ممنوحة لنا هكذا، لتعيشها بكل لذاتها قبل أن تدفع بنا إلى حضرة صغيرة" وتقول أيضاً: "الحرام الحقيقي هو الشقاء").

تختار أمل لبطلتها مصيراً محتوماً لا يخلو من الشعرية من خلال وصفها الموفّق لمشهد ما قبل العملية الجراحية (على أي حال أمل جراح خبرت هذه الأجواء الطّبية جيداً)، وهي تجعل هذه البطلة ترضخ في النهاية لأحكام المجتمع من دون التخلّي عن أحلامها وإن تحوّلت تلك الأحلام إلى ما يشبه الكوابيس ("أغمرنا بظلمتك يا ليل إلى الأبد").

ابنة خائفة تلوذ بجدران البيت، ابنة مريضة أو مجنونة. يمكن إطلاق أوصاف كثيرة على حنان بطلة هذه الرواية، هي نفسها لا تتردد في إطلاق الأحكام على نفسها ("أنا حرام وشاذة ومجنونة")، لكنها بطلة غريبة، صبيّة تخرج بشعرها الأشيب اليوم في عصر ليس عصرها لتخبرنا أشياء كثيرة عن تحولات مجتمع وعن وجهات نظر أنثوية تعيد اليوم محاكمة نفسها لتدخل التاريخ الذكوري بامتياز.

(×) تقديم للرواية الوحيدة وغير المنشورة للشاعرة الراحلة أمل جراح والتي ستصدر قريباً لدى "دار الساقي".



